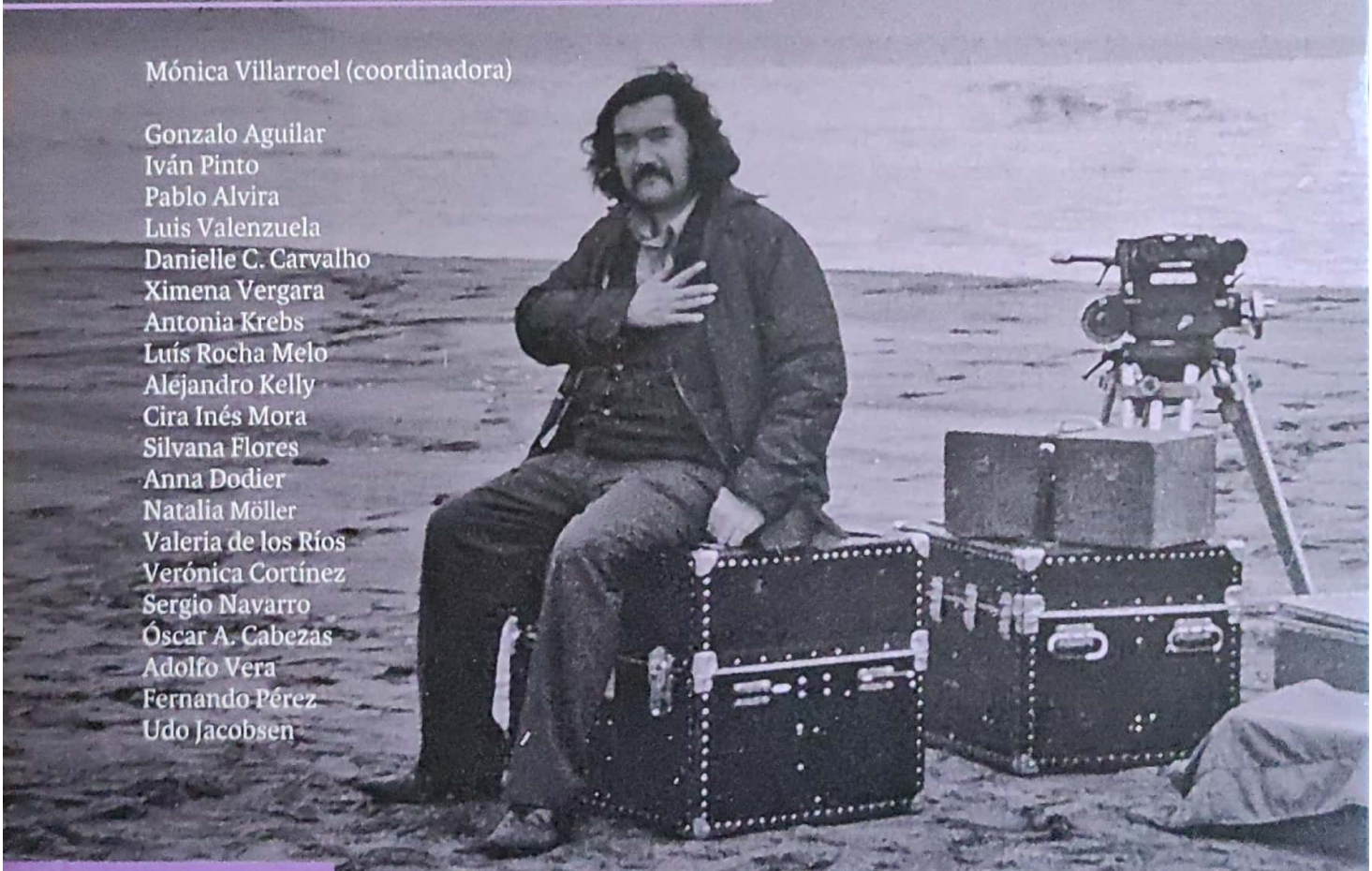
De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Gonzalo Aguilar
Iván Pinto
Pablo Alvira
Luis Valenzuela
Danielle C. Carvalho
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Luís Rocha Melo
Alejandro Kelly
Cira Inés Mora
Silvana Flores
Anna Dodier
Natalia Möller
Valeria de los Ríos
Verónica Cortínez
Sergio Navarro
Óscar A. Cabezas
Adolfo Vera
Fernando Pérez
Udo Jacobsen



Cultura y Sociedad

CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

LOM EDICIONES

CENTRO CULTURAL LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Autores

Mónica Villarroel (coordinadora).
Directora de la Cineteca Nacional de Chile.
Doctora en Estudios Latinoamericanos por la
Universidad de Chile.

Gonzalo Aguilar. Doctor en Letras por la Universidad
de Buenos Aires.

Iván Pinto. Doctorando en Estudios Latinoamericanos,
Universidad de Chile.

Pablo Alvira. Doctor en Humanidades
y Artes por la Universidad Nacional de Rosario.

Luis Valenzuela. Doctor en Literatura
por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Danielle C. Carvalho. Doctora en Teoría
e Historia Literaria por la Universidade de Campinas.

Ximena Vergara. Doctora en Literatura
por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Antonia Krebs. Periodista de la Pontificia Universidad
Católica de Chile.

Luís Rocha Melo. Doctor en Comunicaciones
por la Universidade Federal Fluminense.

Alejandro Kelly. Doctor en Historia y Teoría
de las Artes por la Universidad de Buenos Aires.

Cira Inés Mora. Magíster en Historia y Estética
del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Silvana Flores. Doctora en Historia y Teoría de las
Artes por la Universidad de Buenos Aires.

Anna Dodier. Master en Estudios Cinematográficos
y Audiovisuales por la Universidad La Sorbonne
Nouvelle 3.

Natalia Möller. Doctoranda en Estudios
Latinoamericanos, Universidad de Chile.

Valeria de los Ríos. Doctora en Literatura
Latinoamericana, mención en Estudios Visuales,
por la Universidad de Cornell.

Verónica Cortínez. Doctora en Lenguas y Literaturas
Románicas por la Universidad de Harvard.

Sergio Navarro. Doctor en Estudios Americanos,
mención Pensamiento y Cultura, por la Universidad
de Santiago.

Óscar A. Cabezas. Doctor en Filosofía, mención en
Estudios Latinoamericanos, por la Universidad Duke.

Adolfo Vera. Doctor en Filosofía por la Universidad
de París VIII Vincennes à Saint Denis.

Fernando Pérez. Doctor en Literatura
Comparada por la Universidad de Nueva York.

Udo Jacobsen. Doctor(c) en Estudios Interdisciplinarios
sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad por la
Universidad de Valparaíso.

De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Gonzalo Aguilar
Iván Pinto
Pablo Alvira
Luis Valenzuela
Danielle C. Carvalho
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Luís Rocha Melo
Alejandro Kelly
Cira Inés Mora
Silvana Flores
Anna Dodier
Natalia Möller
Valeria de los Ríos
Verónica Cortínez
Sergio Navarro
Óscar A. Cabezas
Adolfo Vera
Fernando Pérez
Udo Jacobsen

Lom

PALABRA DE LA LENGUA

YÁMANA QUE SIGNIFICA

Sol

Villarroel Márquez, Mónica (coordinadora)
De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano [texto impreso] / Mónica Villarroel Márquez; Udo Jacobsen Camus; Fernando Pérez Villalón; Adolfo Ariel Vera Peñaloza; Oscar Ariel Cabezas Villalobos [et al.].– 1ª ed. .– Santiago: LOM ediciones, 2017.
250 p.: 21,5 x 14 cm. (Colección Ciencias Sociales y Humanas).

ISBN: 978-956-00-0986-9

1. Cine - Chile - Historia
2. Cine - América Latina - Historia I. Título. II. Serie

Dewey: 791.430983.– cdd 21
Cutter: V722r

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES**
Primera edición, octubre 2017
Impreso en 1.000 ejemplares

ISBN: 978-956-00-0986-9
RPI: 282.091

© Cineteca Nacional de Chile, Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda

Fotografía de portada: Raúl Ruiz en la playa durante el rodaje de *Palomita Blanca*.
Autor: Pedro Troncoso.

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN
LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.
Teléfono: (56–2) 2860 68 00 | e–mail: lom@lom.cl | web: www.lom.cl

Cineteca Nacional de Chile. José Domingo Cañas 1395, Ñuñoa, Santiago.
Teléfono (56–2) 2898 99 50 | e–mail: info@cinetecanacional.cl
web: www.cinetecanacional.cl

DISEÑO DE COLECCIÓN
Estudio Navaja

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM
Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Gonzalo Aguilar
Iván Pinto
Pablo Alvira
Luis Valenzuela
Danielle C. Carvalho
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Luís Rocha Melo
Alejandro Kelly
Cira Inés Mora
Silvana Flores
Anna Dodier
Natalia Möller
Valeria de los Ríos
Verónica Cortínez
Sergio Navarro
Óscar A. Cabezas
Adolfo Vera
Fernando Pérez
Udo Jacobsen

LOM EDICIONES

CENTRO CULTURAL LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Presentación | 11

Horizontes discursivos | 17

**Pueblo analógico/Pueblo digital:
Sobre *No*, de Pablo Larraín, y *Nostalgia de la luz*,
de Patricio Guzmán | 19**

Gonzalo Aguilar

**Temporalidades en conflicto.
Heterocronías políticas en el Nuevo Cine Latinoamericano | 33**

Iván Pinto Veas

**Democracia, violencia y utopía en el cine uruguayo
de intervención política, 1967-1974 | 43**

Pablo Alvira

**Desespectacularización, cuerpo y muerte.
Enlaces y desvinculaciones de la imagen
en el cine de Perut y Osnovikoff | 55**

Luis Valenzuela Prado

Perspectivas sobre la industria cinematográfica | 65

**Os sons do cinema silencioso:
aspectos da exibição cinematográfica
no Rio de Janeiro de 1907 a 1909 | 67**

Danielle Crepaldi Carvalho

**Recurrencias temáticas en los noticieros
cinematográficos chilenos (1927-1931):
deportes e idearios de gobierno | 79**

Ximena Vergara Versluys
Antonia Krebs Holmgren

La Dama de las Camelias,
Carnaval Atlântida y la ilusión industrialista | 91

Luís Rocha Melo

Reelaboraciones panamericanas de *filmes* argentinos:
el caso de los *remakes* de *Los martes, orquídeas* (1941) | 103

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Producción historiográfica del cine colombiano 1960-1980.
Una revisión crítica | 113

Cira Inés Mora Forero

Sujetos e imaginarios colectivos | 125

Hacer películas con canciones:
perdidas, aventureras y pecadoras
en el cine mexicano de la Edad de Oro | 127

Silvana Flores

Figuras de lo invisible. El desaparecido de la última
dictadura argentina en el nuevo cine nacional documental | 139

Anna Dodier

Autorrepresentaciones en el cine
y video indígena de Brasil y Bolivia | 149

Natalia Möller González

Dossier Raúl Ruiz | 161

Dossier
Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis | 163

Valeria de los Ríos Escobar

«Nuestro Raoul: ¿de qué estamos hablando?».
Conferencia magistral | 167

Verónica Cortínez

El cine chileno de Raúl Ruiz y su política de la imagen | 187

Sergio Navarro Mayorga

Raúl Ruiz, una poética de la interrupción | 199

Oscar Ariel Cabezas

Magia, técnica y montaje en el proyecto anti-identitario de Raúl Ruiz | 215

Adolfo Vera Peñaloza

Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz | 227

Fernando Pérez Villalón

¿Qué es un objeto, señor Ruiz? Una aproximación al mundo objetual de Raúl Ruiz | 239

Udo Jacobsen Camus

Presentación

Horizontes posibles para pueblos, políticas y pecadoras

Hace siete años, desde la Cineteca Nacional de Chile comenzamos a realizar los encuentros internacionales de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, y plasmamos una selección de los estudios que allí se presentaban en una colección de libros que coeditamos año a año junto a LOM ediciones. Este quinto volumen, que reúne ponencias del VI Encuentro, por primera vez incluye un *dossier* temático, con textos del coloquio «Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis», que formó parte del homenaje «¡Celebremos a Ruiz!», con el que conmemoramos el 2016 los 75 años de su nacimiento y cinco de su partida, sumándonos a la retrospectiva de la Cinemateca francesa.

Tres grandes ejes estructuran este libro: horizontes discursivos, a partir de una multiplicidad de voces de investigadores que abordan temas en común, como pueblo y política; las industrias cinematográficas en distintos momentos, y los sujetos e imaginarios colectivos. Siempre es posible buscar relaciones entre los textos y agruparlos editorialmente desde distintas propuestas, pero hemos querido romper el círculo de lo nacional para extender una mirada transversal que evite las selecciones territoriales, procurando cruces enriquecedores. De allí el título *De Ruiz a la utopía contemporánea,* porque establece un sinnúmero de posibilidades y relaciones.

Abrimos la sección del Encuentro con la conferencia de Gonzalo Aguilar, que nos sugiere la idea de pueblo analógico-pueblo digital, abordando dos obras de realizadores chilenos. El pueblo y lo popular

como contrapunto analítico está presente en varios de los textos aquí presentados, como el de Iván Pinto, «Temporalidades en conflicto. Heterocronías políticas en el Nuevo Cine Latinoamericano», una lectura sobre el cine político. Este tema admite siempre nuevas miradas, como la de Pablo Alvira en «Democracia, violencia y utopía en el cine uruguayo de intervención política, 1967-1974», que se suma a otros autores del continente –como Mariano Mestman y su reciente publicación *Las rupturas del 68 en América Latina* (2016), que reúne a diversos investigadores–, revisando aquel emblemático periodo de nuestros cines con aristas que dilucidan la inagotable larga década del sesenta. La utopía contemporánea nos lleva a la resignificación crítica de lo político y lo histórico, como plantea Luis Valenzuela en «Desespectacularización, cuerpo y muerte. Enlaces y desvinculaciones de la imagen en el cine de Perut y Osninikoff».

Nuestras inestables y frágiles industrias cinematográficas constituyen el segundo eje de este libro, con el que buscamos poner en relieve momentos y aspectos poco conocidos. Desde los «filmes cantantes» y la exhibición cinematográfica en el Río de Janeiro de la primera década del siglo XX, pasando por los primeros noticieros cinematográficos chilenos, los *remakes* de películas argentinas, hasta la ilusión industrialista de los cuarenta y cincuenta en Chile y Brasil. En esta línea, «Os sons do cinema silencioso: aspectos da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro de 1907 a 1909», de Danielle C. Carvalho, aborda un tema poco explorado en los estudios de este periodo, enmarcado en el contexto de la exhibición y los deseos de incorporar a la cinematografía el codiciado sonido. Destaca aquí su interés por el proyecto de la Avenida Central como símbolo de la modernidad. «Recurrencias temáticas en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931): deportes e idearios de gobierno», de Ximena Vergara y Antonia Krebs, se detiene en las producciones de no ficción, enmarcadas en los informativos locales, *Actualidades El Mercurio* y *Actualidades La Nación*, a partir de un hallazgo archivístico. Las autoras proponen que el contexto político autoritario y censor marcó el énfasis temático en los deportes y los actos oficiales de gobierno.

Dos análisis comparativos permiten dar más luces sobre los años cuarenta y cincuenta. «*La Dama de las Camelias, Carnaval Atlântida* y la ilusión industrialista», de Luís Rocha Melo, indaga sobre la comedia popular y el modelo de producción, mientras que el texto de Alejandro Kelly, «Reelaboraciones panamericanas de films argentinos: el caso de los remakes de *Los martes, orquídeas* (1941)», utiliza el modelo de modernidad vernácula para revisar dos casos, uno en México y otro en Estados Unidos, en los que se identifican –junto a la película original– las marcas de la «comedia sofisticada» que apelaba al gran público. Cerrando este grupo de trabajos, «Producción historiográfica del cine colombiano 1960-1980. Una revisión crítica», de Cira Inés Mora, revisa las principales posturas historiográficas de los primeros textos de historia del cine colombiano, marcando la influencia del paradigma industrial y los cánones foráneos para la elaboración de cronologías.

El tercer eje de este libro lo conforman los sujetos e imaginarios colectivos, este gran tema que ha sido recurrente en los otros volúmenes de esta colección. Si bien podríamos haberlo asociado a la industria, el foco que Silvana Flores propone en su texto nos mueve a pensar en la siempre posible nueva mirada sobre las mujeres. «Hacer películas con canciones: perdidas, aventureras y pecadoras en el cine mexicano de la Edad de Oro» explora la construcción de la imagen identitaria femenina en la producción cinematográfica mexicana del periodo clásico industrial. En esta misma línea, Anna Dodier se pregunta en «Figuras de lo invisible. El desaparecido de la última dictadura argentina en el nuevo cine nacional documental», cómo el cine da forma a un sujeto invisible, en una nueva arista sobre la relevante y persistente temática de la memoria en nuestros cines latinoamericanos.

«Autorrepresentaciones en el cine y video indígena de Brasil y Bolivia», de Natalia Möller, indaga tanto en los referentes académicos que han abordado el cine y video indígena –que podría ser pensado como un espacio de contrahegemonía–, como en el sujeto-otro y su autorrepresentación, y en el documental como soporte en casos de

Bolivia y Brasil, volviendo a instalar a las identidades como un asunto siempre convocante en los estudios sobre cine latinoamericano.

Una vez más, lo que aquí presentamos es una selección de trabajos recientemente concluidos o en curso. El espíritu de este Encuentro es abrir año a año un espacio de reflexión y avanzar sobre los puntos en común y hallazgos de los investigadores en tanto mediadores que nos aproximan a una cada vez más diversa y compleja trama de horizontes posibles para indagar en nuestras cinematografías.

La segunda parte de este libro lo constituye el *dossier* fruto del coloquio «Raúl Ruiz: cartografías y metamorfosis», realizado el año 2016 en el marco de «¡Celebremos a Ruiz!», un homenaje de la Cineteca Nacional de Chile concebido con el objetivo de contribuir al reconocimiento de la obra de un realizador paradigmático de nuestra cinematografía y, al mismo tiempo, como un espacio para reflexionar sobre su cine y posibilitar el contacto con su creación, tanto para el habitante común de Arica o Chiloé como para los especialistas que han seguido y estudiado su trayectoria. Pusimos el énfasis en la exhibición de películas que son claves para conocer su extensa producción y la estética de un Ruiz tan chileno como el de *Tres tristes tigres* (1968) o *La Recta Provincia* (2007), o tan europeo como el que fuera reconocido por la revista *Cahiers du cinema* en 1983.

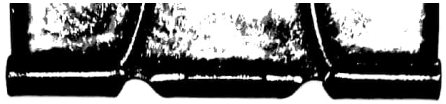
En este marco exhibimos veinte obras significativas, incluyendo diez restauraciones recientes, nueve de ellas realizadas en Francia. Convocamos al coloquio, realizado en conjunto con el Instituto de Estética de la Universidad Católica, con la coordinación de Valeria de los Ríos, que incluyó la participación de académicos nacionales que han contribuido al conocimiento y la difusión del creador de *Diálogo de exiliados* (1974), *Palomita blanca* (1973), *Brisé-Glace* (1987) y tantas otras piezas que componen la filmografía más vasta y mundialmente reconocida para un cineasta nacional, hasta entonces poco accesible en Chile. Recuperar su obra seguirá siendo

una tarea ardua e inagotable, pues su legado pertenece al mundo y está disperso. Pero el esfuerzo común, el espíritu de una «minga», el apoyo de instituciones nacionales y extranjeras[1] y el impulso de quienes compartieron caminos a su lado, nos alientan en la misión de reunir piezas significativas de su cinematografía, la que no sólo constituye uno de los pilares de nuestro patrimonio audiovisual, sino una memoria colectiva de un país de todos los tiempos. Ruiz interroga al paisaje, al mito, a nuestra historia pasada y reciente, al mundo urbano y al rural. Ironiza, cuestiona y, con agudeza, nos propone una nueva mirada sobre nosotros los chilenos.

Esa fue la razón por la que este libro amplió la selección de textos del VI Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano hacia un horizonte que permitiera dar cuenta de la experiencia del homenaje y del coloquio. Lo anterior, dialogando con las propuestas de otros autores latinoamericanos que nos permiten avanzar en el desafío de mantener y consolidar la «comunidad imaginada», como decíamos en el cuarto volumen, de una América Latina revisitada desde los estudios de cine.

Mónica Villarroel M.
Directora
Cineteca Nacional de Chile
Doctora en Estudios Latinoamericanos

1 Apoyaron esta iniciativa la Cinemateca francesa, el Institut National del'Audiovisuele, INA; el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, la Embajada de Francia en Chile y la Embajada de Chile en París. Especial agradecimiento merecen por su gestión Valeria Sarmiento y *Les amis de Raoul Ruiz*.



Horizontes discursivos

Pueblo analógico/Pueblo digital: Sobre *No*, de Pablo Larraín, y *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán

GONZALO AGUILAR[1]

En mi libro *Más allá del pueblo Imágenes, indicios y políticas del cine*, encaré el concepto de pueblo a partir de dos problemáticas:

- En primer lugar, y en contra de las tendencias más habituales, la insuficiencia del concepto de pueblo en la encrucijada contemporánea –hasta llegué a plantear los usos represivos que se han hecho del término.
- En segundo lugar, ver su lógica en la imagen cinematográfica a través de las nociones de coreografía, la interacción entre los unos y los muchos, el plural mayestático y otras instancias que me permitieran pensar el pueblo en el cine latinoamericano como «lo real».

Presté menos atención a la nueva lógica, y sobre todo a los nuevos nombres que podrían llegar a desplazar el lugar dominante y configurador que la categoría de pueblo tuvo (y digo «tuvo» a propósito) en el cine y la política latinoamericana. El inconveniente metodológico principal con el que me encontré consistió en que no se trataba meramente de una sustitución: el pueblo abandona la escena, pero no para ser reemplazado por otro actor, porque lo que ha cambiado es la escena misma. Por mi información, y también por mis inclinaciones estéticas, me centré en el cine, lo que podía ser

1 Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente en esta misma casa de estudios. Dirige la maestría de Literaturas de América Latina en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es autor, entre otros, de los libros *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015) y *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980* (2016).

muy adecuado para la era moderna, pero que resultó insuficiente para observar los procesos de los últimos años. Criticando la idea de representación, sostuve que el cine también *hace* al pueblo y es un dispositivo tecnológico que más que visualizar las masas, las produce de diversas maneras; algo particularmente cierto para el cine latinoamericano, sobre todo después de la Revolución Cubana. Pero esta constelación vigorosa que formaron el cine y la política de masas se mantuvo hasta la década del ochenta, desde entonces estuvo en un segundo plano. Es decir que si no logré dar con la nueva lógica fue, en cierta medida, porque me había limitado a la sala de cine.

Ahora bien, para investigar en qué consistía esa nueva lógica me gustaría plantear dos puntos de partida:

1) En primer lugar, la necesidad de diluir la categoría clásica de cine para pensar la circulación de imágenes, según una frase de Serge Daney que quiero convertir en divisa: «el cine es en realidad una parte de una máquina mayor y más poderosa, que es la máquina de la imagen». En esa línea, en mi libro planteaba el concepto de *bioimagen*:

> La existencia de los *biopics*, la proliferación desesperada de los biopics (Leonardo de Caprio se está dejando crecer la barba para su próximo papel de Lenin) es una respuesta traumática y desviada a este deseo ambivalente de vincular a la imagen con lo real y con lo viviente. En diferentes planos, además del auge de los *biopics*, los reality shows (en los que la vida misma es capturada para hacer vivir a sus protagonistas en la imagen), el *biodrama*, el auge del documental y los diversas *home movies* que circulan por internet –nuestra convivencia con las imágenes de internet en cualquier lugar y en cualquier momento– parecen indicar que las unidades del relato ya no son ficcionales sino vitales, sea lo vital tanto una tajada de lo cotidiano como el encadenamiento biológico de nacimiento y muerte. Desde esta perspectiva, la inscripción de la primera persona y también de la tercera persona en esta encrucijada es nada menos que la lucha de unos organismos vivos que luchan por dejar su huella: la cámara misma se transforma en un organismo o en una prótesis porque ya no vivimos afuera de la imagen[2].

2 *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015), 77-78.

Ya casi no hay retardo en el proceso de la imagen que abandona su *sucesividad* fordista (guión, rodaje, montaje, exhibición) y la tardanza del revelado. Tampoco configura exactamente una prótesis, de acuerdo a la feliz expresión de Marshall McLuhan, sino que el cuerpo mismo se transforma en su devenir máquina, como puede comprobarse con los celulares. Supresión de tiempos y supresión de la distancia espacial (adiós a la escena del retrato), vivimos y producimos imágenes en un solo instante.

2) En segundo lugar, me gustaría avanzar especulativamente en los cambios que se generan en la producción digital, aún en el mundo del cine. Una de las películas más exitosas de los últimos tiempos en la Argentina (*El secreto de sus ojos,* de Juan José Campanella) tiene una célebre escena que es un plano secuencia que comienza en un estadio de fútbol repleto y termina en una persecución policial. Filmada con una cámara digital RED ONE, la secuencia mezcla animación 3D y tratamientos digitales que exceden las correcciones de color o imagen habituales. No sólo se eliminan objetos, sino que se crea, mediante procesos digitales, una multitud de 42000 asistentes al partido, 42000 *trolls* digitales que hacen una multitud en apariencia tan real como la que vemos en los noticieros[3].

¿Existe entonces, también, un pueblo digital? ¿O lo digital agencia nuevos agrupamientos, circulaciones en red de colectivos y comunidades que todavía están por definirse, conexiones rizomáticas que todavía no tienen concepto? ¿Estamos en presencia de una pugna entre las conexiones rizomáticas y las grandes corporaciones arbóreas que nos obligan a circular por Google, Instagram, Facebook, Uber y Twitter? ¿Cómo impacta la imagen digital en las nuevas formas en las que se anuncia la política? Y finalmente: ¿qué formas asume la mirada en el capitalismo postglobal, y cómo inciden estas formas en la política? ¿Qué nuevas sinapsis puede hacer el cine, qué invención de circuitos que produzcan alternativas, resistencias, contranarrativas?

3 Tomo los datos de la tesis de doctorado de Pablo Messuti, de la cual fui jurado: «Cine argentino y nuevas tecnologías. Modelos productivos en la ficción 1994-2012».

En su estimulante libro *Cinematic Mode of Production*, Jonathan Beller sostiene que la mirada produce valor y que es posible analizar su actividad como si fuera un modo de producción clave dentro del capitalismo. Beller continúa, a la vez que profundiza, la idea de Jean Louis Comolli de que el espectador trabaja, y de que mirar es trabajar[4]. Con una fuerte impronta marxista, Beller sostiene un análisis de la mirada según un paradigma productivista: «la percepción –se lee en su libro– está cada vez más atada a la producción»[5]. El desplazamiento es novedoso y nos instiga porque permite tratar la actividad de la mirada menos como un receptor de la representación que como una «*mise-en-scène* de un nuevo trabajo»[6]. De esta manera, la mirada es un campo en disputa que admite un análisis económico, de clase y político. «La teoría del valor de la atención es el acertijo del capitalismo postglobal propiamente dicho y tiene una contribución germinal a la lucha contrahegemónica»[7].

Aunque Beller aplica su análisis de la mirada solamente al cine, me interesa ampliarlo a nuestras propias experiencias cotidianas: cuando nos sentamos frente a la pantalla de una computadora, habitualmente lo hacemos para trabajar, aunque este trabajo tiene características peculiares. Se lo combina a menudo con la distracción y con la navegación en internet, donde el ojo establece recorridos que, a menudo, están ligados a la reproducción de valor económico: *flyers* publicitarios, *posts* que en realidad son pagos, *trolls* que son empleados de una compañía o de un partido político, *links* que nos llevan a sitios que piden nuestras tarjetas de crédito. Desde la pantalla, innumerables recuadros tratan de llamar nuestra atención y de anclar nuestra mirada para que hagamos con el *mouse* un *click*, una suerte de nueva moneda que vuelve a instalar el triunfo de lo óptico sobre lo háptico. Sin embargo, el paradigma productivista

4 «To look is to labor» Jonathan Beller, *Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* (Darmouth: UPNE, 1994), 2.

5 «Perception is increasingly bound to production», Ibíd., 3.

6 «Mise-en-scène of the new work». Ibíd., 3.

7 «The attention theory of value is the riddle of postglobal capitalism properly posed, and has a germinal contribution to make to counter-hegemonic struggle». Ibíd., 8.

parece insuficiente, cuando no erróneo, para atrapar la actividad de la mirada o, como lo llama Beller, «el valor productivo de la atención humana»[8].

Lo que me pregunto es si, al subordinar la mirada a un esquema preexistente (el de los modos de producción en términos marxistas), no se pierde de alguna manera su especificidad y el nivel de transformación que supone. ¿Es lícito –o teóricamente productivo– continuar con la linealidad de la producción después de la crisis del trabajo fordista o del desplazamiento de la sociedad del trabajo a la sociedad del consumo, como ya hace tiempo lo señaló el movimiento antropofágico brasileño? ¿No habría que sustituir los modos lineales del montaje por los constelares de la convergencia digital? ¿No sería más potente trabajar la mirada ligada al consumo postfordista antes que a la producción? Y siguiendo estas premisas, ¿podría hacerse una historia de la mercantilización de la mirada que incluya la fotografía, el cine, la publicidad urbana, la aparición de la televisión y, finalmente, la epifanía de internet y las computadoras personales, y detectar los cambios que cada fase supone?

Si hiciéramos una genealogía de la mirada como jeroglífico capitalista, tendríamos un primer salto cualitativo con la aparición del *broadcast* o la *network era* de la radio y la televisión, que no sólo programaron el consumo desde grandes compañías, sino que también ingresaron en el hogar, produciendo una crisis entre la intimidad de la vida privada y la *performance* de la vida pública. Esta convivencia con las imágenes en los hogares (se ve la televisión mientras se come, antes de dormir, en familia...) se acerca, según la célebre fórmula de Hannah Arendt, más a la *labor* que al *trabajo*:

> Todas las actividades humanas que surgen de la necesidad [esto es la labor] se encuentran sujetas a los repetidos ciclos de la naturaleza y carecen en sí mismas de principio y fin, propiamente hablando; a diferencia del trabajar, cuyo final llega cuando el objeto está acabado, dispuesto a incorporarse al mundo común de las cosas, el laborar siempre se mueve en el mismo círculo, prescrito por el proceso biológico del organismo vivo, y el fin de su 'fatiga y molestia' sólo llega con la muerte de este organismo[9].

8 «The productive value of human attention». Ibíd., 28.

9 *La condición humana* (Barcelona: Paidós, 1998), 111.

En otro salto cualitativo en la mirada como mercancía, internet hizo que creciera muchísimo el *trabajo* hogareño, y eso se verifica por la obtención de productos materiales o comunicacionales (sobre todo a partir de la tecnología de la impresora 3D)[10]. Ahora bien, el *trabajo* en la computadora está mezclado de un modo intrínseco con la *labor* del ojo, que puede pasar con extrema facilidad de una situación de producción a otra de ocio[11]. Hasta cuando enviamos un *mail*, un escaneo de nuestros mensajes proporciona el material para las publicidades que se despliegan en uno de los laterales de la pantalla.

Más que con la producción, la mercantilización de la mirada se asocia al consumo, que también entra en un circuito de valor económico, y cuya duración y atención tienen costo y precio como los *banners* de internet[12]. Nuestra mirada tiene precio, nuestra atención es una mercancía. Es decir, más que estar atada a un aparato de producción, la mirada está atrapada en un mundo de consumo: es nuestro acceso al capitalismo global.

Ahora bien, los modos de llamar la atención, de detener al globo ocular en una imagen, han llegado al paroxismo con los celulares. Estaría tentado a hablar de una competencia entre el hombre y la máquina, si no fuera porque, con los celulares, más que nunca se cumple la profecía de McLuhan de que los cuerpos son prótesis

---

10 Se pierde la diferencia entre intelectual y manual, y con eso todo el edificio –ya lo suficientemente revisado– de base y superestructura, aunque tal vez esté más presente de lo que creemos. Ya lo había expresado Walter Benjamin en un fragmento no publicado de su clásico ensayo «La obra de su arte en la época de su reproducción mecánica»: «La producción cinematográfica cumple un papel decisivo en la eliminación de la diferencia entre trabajo manual y trabajo intelectual». *Escritos franceses* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), 212.

11 Eso sucede también en ámbitos públicos, como las oficinas en las que los empleados o ejecutivos enfrentan la misma situación. Ante la distracción de Facebook o de otros sitios web, en una oficina se resolvió ese conflicto instaurando dos pantallas: una para el trabajo y otra para las adicciones de la red. De esa manera, los patrones lograron que sus empleados perdieran menos tiempo.

12 Si la pornografía es el paradigma de este nuevo tipo de mercancía es porque el consumo no está ligado a otra cosa que a la producción de goce, y el goce y los cuerpos son la materia prima con la que trabaja. La gran diferencia es que, desde Marx, labor se relaciona con procreación, y la procreación en pornografía está estrictamente negada, aunque se trata de una de las consecuencias más probables de los actos que representa.

de las máquinas y no al revés. Basta encender nuestro celular (y es algo que hacemos muy frecuentemente) para encontrarnos con aplicaciones que implican nuestra entrada en un mercado. Con los aparatos celulares llevamos, literalmente, un supermercado en el bolsillo. En compensación, también llevamos una cantidad de conocimiento virtualmente infinita. Pero sobre todo llevamos una comunidad (virtual, pero se puede volver actuar; de amigos, pero también de contactos potencialmente indeterminados). ¿Cada celular es un pueblo potencial?

El cine como institución no ha sido ajeno a estas transformaciones, y las ha incorporado en su producción y en los modos de distribución y consumo. La digitalización se ha impuesto con rapidez en las salas de cine y no está lejos el momento en que las películas se transmitan por vía satelital, poniendo en crisis la relación película-sala, ya que con esas señales las salas de cine van a poder transmitir todo tipo de eventos. Ahora bien, la *estética* de las películas también ha propuesto salidas: el cine *mainstream* refuerza la espectacularidad de los efectos y de la puesta en escena, mientras el cine *indie* trabaja con una *ralentización* del tiempo de la imagen, refuerza la sensorialidad por sobre la información y, en algunos casos, ya abandona las salas para ocupar espacios diferentes y trabajar en otros espacios. Con las instalaciones en los museos, importantes directores de cine como Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Harun Farocki y Albertina Carri y Lisandro Alonso, entre los latinoamericanos, espacializaron y reterritorializaron las imágenes fílmicas en relaciones con el cuerpo del espectador, en espacios que difieren de los tradicionales.

¿Pero qué puede decirse sobre el pueblo o las masas? ¿Es el *pueblo* otra cosa o se ha eclipsado en este mundo de la convergencia digital? ¿Cómo se visibilizan esos muchos, y es más: cómo en este nuevo escenario la masa se percibe a sí misma?

Dos notas al pie del célebre y archicitado «La obra de su arte en la época de su reproducción mecánica», de Walter Benjamin, nos permiten avanzar más en la visión técnica de las multitudes.

1. A propósito de los noticiarios propagandísticos, Benjamin afirma que «en los grandes desfiles festivos, las asambleas monstruosas, las organizaciones masivas del deporte y de la guerra, todos los cuales se ofrecen hoy a los aparatos de grabación, la masa se mira a sí misma en sus propios ojos, [...] Los movimientos de masas se presentan con mayor claridad a los aparatos de filmación que al ojo desnudo. La mejor manera de abarcar las concentraciones de centenares de miles de hombres es a vuelo de pájaro»[13].

2. En la oposición entre mago-pintor y cirujano-camarógrafo, Benjamin sostiene que mientras uno pone las manos por sobre el cuerpo, el otro interviene en él (recordemos que Benjamin es contemporáneo de la aplicación del estetoscopio, el oftalmoscopio, el laringoscopio, los rayos X). En la otorrinolaringología (perspectiva endonasal), el cirujano debe hacer –nos cuenta Benjamin– verdaderas «destrezas acrobáticas»: se vale de espejos y de su agilidad corporal.

Cuando Benjamin redacta ambas notas no existían ni el *drone* ni se había desarrollado la *endoscopía* con fibras ópticas, que permite entrar en el cuerpo y filmarlo desde adentro. Tampoco existía la *selfie* que, al modo de una endoscopía figurada, descompone a las multitudes desde adentro, en ilimitados momentos y desde diferentes perspectivas, con la presencia de aquel que toma la imagen. La lucha por la exhibición de la marcha en los medios es tan o más importante que la marcha en sí misma. Todo esto, que denominé *bioimagen*, modifica tanto el lugar del cine como las formas que asume lo colectivo. En este *impasse*, algunas películas pueden servirnos para reflexionar sobre los nuevos estatutos de la imagen y del pueblo. Me interesa, en función de dialogar con ustedes, partir de dos películas que seguramente vieron: *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, y *No* (2012), de Pablo Larraín.

Propongo leer *Nostalgia de la luz* a partir de la pregunta: ¿cómo poblar el desierto? La dialéctica o interacción del uno y los muchos se da, en la película de Guzmán, a partir de un vacío de dimensiones

13 «La obra de su arte en la época de su reproducción mecánica», incluido en Walter Benjamin: *Escritos franceses*, 196.

cósmicas. El desierto no es sólo un espacio geográfico, sino la imagen misma, marcada por la ausencia y la falta. Salvo la voz, no hay ninguna figura humana en el filme hasta pasados los primeros diez minutos, y el primer rostro humano (el de Gaspar Galaz) aparece en la pantalla a los 14 minutos de transcurrido el documental. Deliberadamente, quienes dan testimonio nunca exceden el grupo de dos o tres personas. Espacios vacíos en los que lo humano no llega a tiempo. Los únicos «muchos» que aparecen en el filme están en los documentos históricos, desde los grupos de mineros al mural con fotos de desaparecidos, en imágenes ajadas y derruidas por el paso del tiempo. En una visión melancólica, en un presente marcado por el dolor por los que no están (los que no regresan), como sugiere la etimología de la palabra nostalgia, el pueblo es el pasado. Sin embargo, hay modos elusivos por los cuales *Nostalgia de la luz* se refiere a los muchos, a algo que por asociación parece anunciar un pueblo, una multitud o una comunidad por venir: se trata de la aglomeración de partículas, la nube de residuos o el polvo de estrellas. La inconmensurabilidad de ese polvo contrasta con las mediciones que se hacen obsesivamente en el espacio vacío, como el arquitecto que fue prisionero de los campos de concentración de la dictadura de Pinochet y que ahora puede medir en su departamento o llenando una hoja en blanco. Como escribe Irene Depetris Chauvin, en «Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán»: «Hay en el juego de la escala de *Nostalgia de la luz* un modo de operar relaciones de cercanía y distancia y de establecer nuevos vínculos afectivos»[14]. ¿Pero qué aparato tecnológico da ese juego de escala que haría esos vínculos posibles?

«¿Para qué queremos huesos?», dice Violeta Berríos –quien busca los cadáveres de sus parientes enterrados en el desierto– en uno de los testimonios más conmovedores. Es el nexo con el horror del pasado, con el dolor del presente y, por el calcio, también con las

14 «Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán», en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30 (2015).

estrellas. La cámara ideal, el dispositivo óptico ideal en Patricio Guzmán, es el telescopio: no sólo porque lo lleva a su infancia; no sólo porque en Chile el cielo es el más estrellado, también porque el telescopio permite *ver el pasado*. Con su potencia, el telescopio espacial Hubble o el James Webb pueden avanzar en el conocimiento del origen del Universo. Frente a la catástrofe, frente al fracaso, los telescopios nos ponen en estado de ensueño. Vuelvo al testimonio de Violeta Berríos: «Ojalá los telescopios no miraran sólo al cielo, sino que pudieran traspasar la tierra para poderlos ubicar, sería como barrer la pampa con un telescopio, hacia abajo y después darles gracias a las estrellas que lo han encontrado. Yo sueño». En *Nostalgia de la luz*, el telescopio junta el *drone* y el endoscopio, nos mira desde arriba y entra en la tierra, realiza la estereoscopía del pasado y el presente, aunque esos cuerpos sólo sean fantasmas, aunque los espacios estén desiertos, aunque se trata sólo de un sueño.

La estrategia de vaciamiento de *Nostalgia de la luz* es opuesta a la estrategia de saturación del filme *No*, de Pablo Larraín. En su texto «Las réplicas del 'No' a cuarenta años del golpe militar y a veinticinco años del SÍ y del NO: memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora»[15], Nelly Richard analiza esta película y objeta la concepción del tiempo histórico del filme que, en su utilización del video U-matic, tiene un sentido más «mimético-contemplativo» que «crítico-transformador», y reemplaza «la macro-narrativa de lo revolucionario por las micro-fantasías individuales del consumo privado». La consecuencia de esta operación es la anulación de la historicidad. Lo que hace, en definitiva, la película de Larraín –siempre según Richard– es «aplanar el volumen y espesor de las luchas antidictadoriales de ayer; de las militancias ciudadanas de hoy, para ofrecernos una réplica del pasado que congela su presente como *simulacro* del recuerdo»[16] (subrayado mío). La noción de simulacro no es casual, y sintetiza una serie

15 Nelly Richard, «Las réplicas del 'No' a cuarenta años del golpe militar y a veinticinco años del SÍ y del NO: memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora», en *Revista Alternativas*, 5 (2015).

16 Ibíd.

de atributos que Richard le asigna a la publicidad y, por contagio, también al filme: así aparece «la publicidad como revestimiento placentero», «la publicidad como retoque», «la publicidad como envoltorio», en fin, «las apariencias de la 'publicidad' (su retórica de los estilos al servicio del consumo visual de las imágenes) por sobre el *fondo* y el *contenido-de-representación* de la 'ideología' (los antagonismos de poder y dominación; las disputas hegemónicas y sus luchas sociales)»[17]. Lo que me pregunto es hasta qué punto puede sostenerse esta diferenciación tajante entre publicidad e ideología, entre apariencia y fondo, entre consumo y lucha.

Ante una crítica ansiosa, que antes que determinar funcionamientos opta por exigir emancipaciones, prefiero ver la película *No* como un trabajo con las formas digitales y cómo estas formas instauran condiciones para la emergencia del pueblo o de los nuevos colectivos. Porque lo que hace el protagonista, interpretado por Gael García Bernal, no es desideologizar su postura, ni siquiera renunciar a sus convicciones; si algo muestra su periplo es que no hay ideología ocultada por las apariencias, los revestimientos, los envoltorios o los retoques de la publicidad, sino una mercantilización que es la condición misma del enunciado ideológico.

Antes de la entrada del publicista Saavedra (García Bernal) en la campaña, la oposición a la dictadura hace un corto publicitario que sigue los modos de aparición históricos y tradicionales del pueblo fílmico: la dialéctica del uno y los muchos (aunque falte el líder que galvanice), las coreografías colectivas –de la represión y la ofensa a la rebelión explosiva y la protesta organizada– y el plural mayestático (en este caso la canción «Vuelvo», de Inti Illimani). En el corto que hace Saavedra, en cambio, la «alegría ya viene», la lógica del montaje es la del *clip*, y la fuente de inspiración, un comercial de Coca-Cola. Por supuesto que hay una derrota en esa concesión, en la idea de que el corto tiene que «vender», pero lo más fuerte es que el NO gana la campaña, algo que parecía imposible con los modos clásicos de representación del pueblo (al menos así lo plantea la

17 Ibíd.

película). Ahora bien, la película sostiene que este *camouflage* no es gratuito, y en ese caso la historicidad adquiere un carácter crítico.

También como Guzmán, la película de Larraín no borra el presente, sino que lo muestra en su dimensión tecnológica: hay una arqueología bastante evidente de la técnica en el microondas, en los videojuegos y hasta en el trencito eléctrico. No se trata solamente del uso del U-matic[18], sino de toda una serie de procedimientos, como imagen de mala calidad o sobresaturada de luz, la toma en directo o el uso de otros archivos digitales. Pero hay otro elemento que habla del presente. En su ensayo «Las enunciabilidades del cine posdictatorial y la estética del (an) archivo en los films de Pablo Larraín», incluido en su más reciente libro[19], Wolfgang Bongers escribe: «las imágenes logran engañar la diferencia temporal, las huellas del cuerpo no», y propone leer a Gael García Bernal como un «indicador de ficcionalidad». Gael García Bernal es el cuerpo del espectáculo global (al que entró Latinoamérica, principalmente México), el uno al que los muchos deben referir para pensar sus modos de aparición.

A partir de dos filmes diferentes llegamos a una conclusión. *Nostalgia de luz* y *No* no dicen lo mismo, pero nosotros encontramos algo común: en el desierto del pueblo (el pueblo como desierto), se tratan de inventar nuevos colectivos desde las condiciones dadas. El pueblo sólo se puede activar en una mirada que ya está mercantilizada, pero entonces deja de ser pueblo. Dos respuestas, entonces, a la mercantilización de la mirada de la globalización capitalista, dos modos –por vaciamiento o por saturación– de pensar sobre esta nueva situación.

---

18 Según Wolfgang Bongers, «lo que desde el principio llama la atención es la poca nitidez y los desencuadres de las imágenes. Larraín filma con cámaras Ikegami de 1983 en U-matic 3:4, formato que se introduce en 1969 en Estados Unidos, y que durante los años setenta y ochenta se convierte en el formato de la televisión de información por excelencia porque permite, por primera vez, la grabación de reportajes de forma independiente y al aire libre con una cámara en el hombro, conectada a un magnetoscopio portable, lo cual da una libertad de movimiento desconocida hasta ese momento». *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile* (Frankfurt: Peter Lang, 2016), 112.

19 Ibíd., 113.

En 1895, los hermanos Lumière hicieron el primer registro fílmico de la historia: *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*. Hoy podemos decir que lo que el ojo de la cámara registraba era algo más que la salida de una fábrica; era también *el ingreso en otra fábrica*: los obreros abandonaban un trabajo industrial para comenzar otro; algo absolutamente incipiente, pero que poco a poco se convertiría en central. Salían de la fábrica para seguir con un trabajo distinto: el de la mirada.

Bibliografía

AGUILAR, GONZALO. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

ARENDT, HANNAH. *La condición humana.* Barcelona: Paidós, 1998.

BELLER, JONATHAN. *Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle.* Darmouth: UPNE, 1994.

BENJAMIN, WALTER. *Escritos franceses.* Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

BONGERS, WOLFGANG. *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile.* Fráncfort: Peter Lang, 2016.

DEPETRIS CHAUVIN, IRENE. «Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán», en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30 (2015). < http://alhim.revues.org/5314>.

RICHARD, NELLY. «Las réplicas del 'No' a cuarenta años del golpe militar y a veinticinco años del SÍ y del NO: memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora», en *Revista Alternativas*, 5 (2015) <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/richard.html>.

Temporalidades en conflicto. Heterocronías políticas en el Nuevo Cine Latinoamericano

IVÁN PINTO VEAS[1]

Resumen

A partir de la citada idea de un «pueblo que falta» del filósofo Gilles Deleuze, el texto ensaya una lectura del cine político de fines del sesenta a partir de sus estrategias estéticas disruptivas con la temporalidad. La búsqueda de una «heterocronía política» en el cine se combina así con las ideas de multiplicidad, anacronismo y contingencia presentes en los filmes *Terra em transe* (1967), *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Realismo socialista* (1973).

Palabras claves: temporalidad, política, cine latinoamericano.

En el siglo XX, la izquierda cultural deviene cinematográfica: reescribir la historia del arte a partir del cine fue su principal cometido.

SILVIA SCHWÄRZBOCK

Es célebre el análisis dedicado al cine de Glauber Rocha que realiza el filósofo Gilles Deleuze en el segundo tomo de sus *Estudios sobre cine* (1985), en torno a inventar un «pueblo que falta» y el postulado que se encuentra en este cine: «el más grande cine de agitación hecho

1 Licenciado en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Licenciado en Cine y Televisión por la Universidad ARCIS. Actualmente cursa un doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile. Crítico de cine, investigador y docente. Coeditor de la antología sobre el cine de Raúl Ruiz *Fantasmas, simulacros y artificios* (2010), y de *La zona Marker* (2013), en torno a la obra de Chris Marker.

nunca»[2], un cine que busca «poner en trance, poner en crisis»[3], destruyendo el mito del pueblo «desde dentro»[4]. En un comentario reciente a tal planteamiento, Gonzalo Aguilar (2015) analiza las distribuciones «cognitivas» tras la totalización conceptual de un «cine del Tercer Mundo» implícitas en el planteamiento de Deleuze, y propone contraponer esta idea a la propia máxima de Rocha en su *Eztetyka del sueño* (1971) –«el pueblo es el mito de la burguesía»– y el esfuerzo frustrado de Rocha por crear un «Estado virtual» que hiciera estallar al pueblo en el seno del cine mismo, haciéndose cargo de sus condiciones de producción[5]. «Hacer estallar al pueblo en el seno del cine mismo». ¿Qué quiere decir esto?

Como sabemos, desde la relación entre arte y política en el marco de la «reproductibilidad técnica» (Benjamin, 1937), en el cine se juega no sólo la posibilidad de la inervación social desde su poder exhibitivo, sino también el nuevo derecho político de la masa a ser autorrepresentada, un verdadero estallido temporal que Déotte (2014) ha propuesto pensar como «una agregación infinita de particularidades anónimas», una «demultiplicación política de

2 En G. Deleuze, *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine*. Vol. 2. Trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1986), 289.

3 Ibíd., 290.

4 Ibíd., 291-292

5 Las referencias a este pueblo en Deleuze varían en tono, pero siempre en perspectiva de una renovación del cine político. Al interior del cine del Tercer Mundo: «No el mito de un pueblo pasado sino la fabulación de un pueblo que vendrá» (295). «Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, lo que se torna imposible es el propio esquema de inversión. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado» (290). «Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara. Ello hace que el cine del Tercer Mundo sea un cine de minorías, porque el pueblo no existe más que en estado de minoría, y por eso falta» (290). Para el autor, la discusión se encuentra en el lugar donde una idea de lo político y lo cinematográfico se abandona (la crisis de la imagen acción, la relación masa/unidad) y otra adquiere forma (la imagen tiempo como post-historia, el canon deleuziano de lo político), llevando esta pregunta a la especificidad del tiempo acontecimental de lo político, ahí donde lo deja el filósofo francés. Aguilar, por su parte, retoma la discusión en su último libro re-afirmando la dimensión fracturante de la unidad/líder/masa/pueblo, y subdividide al interior del cine del sesenta dos recorridos: uno militante y adscrito a cierto funcionalismo, y otro en la fractura y la dispersión. Ver *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (México: FCE, 2015).

los espaciamientos, génesis de totalidad abierta», «singularidades auto exponiéndose»[6]. Un pueblo que no sólo espera lugar como comunidad invisible, sino que violenta y hace estallar en su aparición las «semánticas de la comunidad»; las «ópticas de la dominación»[7]. El cine es el aparato político del siglo, en su posibilidad de hacer estallar la temporalidad, la «entre» exposición de singularidades[8].

Las *heterocronías políticas* del cine latinoamericano aparecen aquí, en un doble agenciamiento, que es tanto de la imagen cinematográfica como del espacio político, multiplicando y generando un tiempo complejo, denso, textil, que habilita el montaje como operación sintética y de reorganización de las partes.

Policronía, contingencia, relacionalidad

Desde aquí, se asume que es necesario pensar lo político en el cine más allá del anacronismo como tiempo de excepción. Si este existe a partir de una operación discontinua, anómala, imposible de reabsorber en el tiempo lineal de la historia, ¿no se reduce el anacronismo más bien a una operación de exposición de temporalidades? ¿Es posible asumir una crítica al «presentismo» histórico implícito en la filosofía progresiva de la historia, sin que este sea formulado únicamente como un desencaje anacrónico? ¿Qué ocurre con lo *heterocrónico*, comprendido como interacción, crítica, armazón y puesta en relación entre las partes? ¿Qué ocurre, en definitiva, con

6 L.J. Déotte. *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2013), 267-274.

7 C. Ossa. *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013).

8 Esto querrá decir: pensar aquello que quedaría afuera, como recuerda Déotte, de la historicidad del aparato cinematográfico; su modo de re-inscribir el tiempo en la historia y –en el caso específico del cine latinoamericano– la necesidad de realizar una crítica política a las formas de la historia, al menos tal como ha sido su rostro hasta ese momento. Si de acuerdo a Didi-Huberman (2005) en una imagen estamos «ante el tiempo», podríamos decir que su posibilidad política se juega en la re-inscripción, en la re-escritura del tiempo político en la imagen: una dinámica que pasa por las relaciones entre montaje, desmontaje y re-montaje. En el caso del cine, se tratará menos de establecer una continuidad orgánica con historia tradicional del arte que de su abolición y la posibilidad de fundamentarla desde una praxis política.

un concepto *coyuntural* del tiempo político que opera abiertamente en la *contingencia* y la *relacionalidad*, y no sólo en el quiebre mesiánico?

El «pueblo faltante» del cine político de la década del sesenta no sólo es una imagen lejana que espera ser visibilizada o expuesta, es el escenario coyuntural en el cual el cine pone en marcha un pensamiento que es estratégico, contingente y policrónico[9], puesto a trabajar en el montaje. Se trata, pues, de una temporalidad que busca «ampliarse» en perspectiva de una totalidad social, como entrecruzamiento diferencial de tiempos. Es, de esta manera, que el cine político buscará en el montaje la operación fundamental de indagación y comprensión analítica de su coyuntura.

Sobre este eje, a continuación revisaremos brevemente tres propuestas para leer parte del cine político de la década del sesenta.

Terra em transe, 1967: deseo de historia

Repasemos: el filme es realizado por Glauber Rocha y sitúa un quiebre al interior de su relación con el Partido Comunista y parte de la izquierda oficial; se trata de un filme censurado por la dictadura de estos años. Es también un proyecto ambicioso, en el que Rocha busca establecer una «épica didáctica»[10] sobre las fuerzas sociales, económicas y políticas en la formación de los Estados nacionales; alegoría que construye en un espacio ficcional llamado «El Dorado». En este país se ha vivido durante siglos en condiciones de desigualdad social, y ha sido históricamente gobernado por la élite aristocrática entre resabios de republicanismos democráticos mal llevados,

9 «El tejido de temporalidad plural que constituye el ser de la multitud hace ineficaz cualquier acción política pensada como una acción transitiva que no tenga en cuenta esta complejidad. En este sentido, para estar a la altura de la temporalidad plural, la acción no puede ser instrumental, sino estratégica, acción compleja y articulada en la complejidad de la coyuntura». V. Morfino. «La temporalidad plural de la multitud». Trad. R. Peña León. Youkali. *Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 4 (2007), 30.

10 «La didáctica épica y la épica didáctica. La didáctica: alfabetizar, informar, educar, concientizar a las masas ignorantes, a las clases medias alienadas. La épica: provocar el impulso revolucionario». Glauber Rocha en «La revolución es una eztetyka por un cine tropicalista» (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 60.

golpes de Estado diversos y caudillismos de la más diversa índole. En este país hay fuerzas políticas y actores sociales encarnados en figuras específicas: Paulo, protagonista, es un intelectual que pasa del servilismo a la organicidad, y luego a su fase crítico-comprometida. Sara representa una militante de izquierda que busca promover la transformación social desde el diario «Aurora libre». Vieira, un político de posición moderada que representa el tránsito al desarrollismo. Porfirio Díaz, político oligárquico e imperialista. Junto con ello, tenemos a personajes secundarios y actores específicos en el juego social: la Iglesia (representada por un cura jesuita); los empresarios (sector encarnado por Fuentes); el pueblo propiamente tal, subdividido en clases sindicalizadas y campesinos, y hombres sin tierra que han llegado a la ciudad; y finalmente los militares, las organizaciones de partido y la televisión. Como vemos, se sintetizan y representan las fuerzas sociales en el paso del Estado Oligárquico al Estado Desarrollista que avanza al socialismo. Es en el auge y crisis de este último donde Rocha sitúa históricamente la trama argumental. Como análisis de las partes, Rocha es claro en representar una estructura política «etapista» de un proceso histórico, pero es en el montaje y en la puesta en escena vinculada a su física donde este etapismo apunta a una autocrítica, a un fracaso que termina en la llegada del golpe militar y el suicidio de Paulo. Una escena crucial en la impugnación de la representación del «pueblo» refiere al momento de la traición de la política oficial al «sin tierra» que habla durante la manifestación, reprimiéndolo y asesinándolo. La filmación de la escena apunta abiertamente una actuación para la cámara; especie de interpelación teatral que rompe muy «adrede» la llamada cuarta pared, y donde se visualiza un «anti-clímax». Esta escena es análoga a la estructura «in media res» abismal del filme completo, haciendo «pasar» performativamente las ideas a su puesta en escena, con el apoyo de la cámara nerviosa, estilo directo, y la fisicidad expresiva de los actores. El relato fragmentado apunta a visualizar el proceso en las capas temporales aglutinadas en el tiempo de la alegoría, pero también en las coyunturas precisas en las que Paulo mismo

se sitúa en cada caso. Es una película que «visualiza» los elementos regresivos y utópicos en fuerzas sociales y coyunturas, configurando un análisis cinematográfico de las «aporías» políticas de la década y fracturando desde la crisis la estabilidad relacional entre las partes, todas ellas imágenes-síntesis, cuadros vivos que sintetizan capas temporales en tensión, capas que chocan entre ellas por vía de un montaje desaforado.

Memorias del subdesarrollo (1968): montar la coyuntura

Un año después, en Cuba y en un contexto completamente diferente, Tomás Gutiérrez Alea realiza *Memorias del subdesarrollo*, basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes. El filme, al igual que *Terra em transe*, tiene por protagonista a un intelectual, aunque este forma más bien parte de la clase alta cubana, quien decide no exiliarse –como hizo su esposa– y darse un tiempo para escribir. El filme comienza como un documental sobre los que se fueron entre los años siguientes a la revolución, combinando materiales de archivo noticioso con comentarios contingentes, lo que se mantendrá durante toda la película; pero es en la identificación entre el montaje y el plano de la «conciencia» de su protagonista Sergio donde el filme incorpora «actitud recuperadora al tiempo que se ocupa de plantear la experiencia del sujeto en su tiempo presente»[11]. El filme es una ficción que se ambienta cinco años antes, durante el inicio de la revolución, estableciendo un montaje permanente de recuerdo, observación y comentario en *off*, con lo que la cinta se abre a una constante interrelación de capas: tiempo histórico presente, tiempo subjetivo, pasado reciente y pasado histórico de Cuba. La reflexión de Sergio por vía del montaje pone en relación estos tiempos, desde la pregunta por la función intelectual dentro de un proceso revolucionario[12]. Se repasan hitos desde Playa Girón

11 Astrid Santana, «Alea, una retrospectiva crítica», en *Alea, T. G.* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998), 185-186.

12 La película asume una «posición» dentro del campo de discusión revolucionario en lo referido al rol de la vanguardia, el arte y la poesía en ella, en oposición a los dogmatismos militantes que se encuentran surgiendo en esta época.

a la guerra de Independencia en el siglo colonial; así, las «memorias del subdesarrollo» son parte de una memoria activa que sopesa el drama histórico desde una perspectiva contingente y coyuntural, como escribe Astrid Santana: «El subdesarrollo histórico que observamos a través de la mirada de Sergio cuenta con un pasado que es recuperado por estos insertos o digresiones ensayísticas/documentales dentro de la narración»[13]. Los injertos documentales son «piezas probatorias de un proceso histórico»[14] , que hablan de la violencia, la desnutrición y las contradicciones al interior del propio proceso; el «subdesarrollo» es una capa compleja de tiempos sobredeterminada por el conflicto colonial. Desde ahí, la pregunta por la posición pasiva del observador/narrador, como en Rocha, se trata de una interpelación política al espectador en el marco del proceso revolucionario, un proceso que exige «las más altas tensiones, la más profunda disposición práctica»[15].

Realismo socialista (1973): contingencia y relacionalidad

Mi tercer aterrizaje analiza una película inacabada, como es *Realismo socialista*, de Raúl Ruiz. Ella puede considerarse un punto de llegada a las reflexiones del cineasta durante su «período político», vinculado a la UP; con esto se trataba de pensar un cine de indagación en el marco del proceso en curso, iluminando sus zonas oscuras o contradictorias. El trabajo de Ruiz profundiza el cine de indagación creativa sobre la realidad social; se trata de cierto descubrimiento de las capas antropológicas y psicológicas del mundo chileno, que busca rescatar una «cultura de la resistencia»[16]. *Realismo socialista*,

13 Astrid Santana, *BC/9A-Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre las memorias del subdesarrollo* Vol. 9 (Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2010), 201 y 190.

14 Walter Benjamin: «El arte en la era de su reproductibilidad técnica», en *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2015), 40.

15 Astrid Santana. «Alea, una retrospectiva crítica», 88.

16 Ver: Ruiz 1972, 1973. «El cine por naturaleza es indagatorio. A propósito del discutido asunto de la redención de la realidad, Benjamin plantea que una fotografía es a la realidad lo mismo que el inconsciente a la vida consciente. De esta manera el cine nos hace evidente una serie de mecanismos del comportamiento que, generalmente por la

en este sentido, es una película que busca filmar, en el proceso en curso, el *habla política*, un habla digresiva, ruidosa y polifónica, vinculada a espacios de asamblea, comités políticos; así también, a subgrupos de interés, pequeños complots políticos, desvíos ideológicos, pequeñas fracturas. Contra toda idea de «propaganda» o «ilustración» política, la pregunta de Ruiz en esta película apunta al «desvío» de la idea en una praxis compleja, que desdibuja la teoría, aunque ella sirva como un diagrama o dibujo inicial que es luego parodiado o subvertido por la misma práctica cinematográfica, desmitificando todo idealismo[17].

El trabajo temporal en *Realismo socialista* está vinculado al «tiempo del directo» y la proliferación de discursividades en un proceso contingente, abriendo fases al interior de un proyecto político desbordado, agudizado por las contradicciones, pero así también, en la multiplicación productiva de ellas; una proliferación de coyunturas en la que cada una amerita un foco de atención preciso. Cada una de ellas es concebida, si se quiere, como un «test», contraprueba de una administración política cuya fuerza deseante debe doblegar el cine desde una comprobación fáctica de sus posibilidades. Visto así, la escena «multitudinaria» del tiempo político ruiciano se vincula no al «espejo» (*Realismo socialista*), sino al efecto de extrañamiento proyectivo de la masa política para una autocomprensión social, una autoexposición donde actor/no actor producen una simbiosis de exploración y experimentación.

actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan. A mí me entusiasma la posibilidad de que el cine se torne un arte compilador de artes, es decir, que se anule como cine mismo, como arte y se convierta en un compilador de artes, es decir, del arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por las ventanas, de registrar una serie de gestos que por estar desajustados a una serie de reglas, son un arte en sí mismo». En *«Entrevistas escogidas»* (Santiago: UDP, 2013), 37.

17 La película filma dos polos; Ruiz la define así: por un lado «Un pequeño-burgués atraído por la dinámica de la revolución, de una revolución que lo va a buscar a su casa, y a la cual él, junto a su gente, se pliega. Por otro lado está el proletariado, una fuerza social que tiene su propia dinámica, dinámica que la pequeña burguesía trata de frenar. Dentro de esa doble dinámica, dos personas se desvían y traicionan. El proletario se va a la extrema derecha y después a la extrema izquierda y su desviación es mucho más significativa que la del pequeño-burgués. La desviación del pequeño-burgués es estructural: lo normal es que se desvíe». Ibíd., 297.

Temporalidades en crisis (*Terra em transe*); montajes de coyuntura (*Memorias del subdesarrollo*); contingencia relacional (*Realismo socialista*): los caminos *heterocrónicos* del cine político latinoamericano no son unívocos; aquí podría haber una larga lista de nombres. Santiago Álvarez y los re-montajes fotográficos de la Historia; Luis Ospina y el tiempo diferencial en regímenes ópticos de verdad; Nicolás Guillén Landrián y la aceleración temporal de un montaje experimental a contramano histórica, son sólo algunos ejemplos de un período prolífico que recorre un cine dentro de las décadas del sesenta y el setenta.

Estos ejemplos buscan sentar las bases de una indagación en curso, esta es, el de un re-montaje cinematográfico de los tiempos políticos; un anacronismo de la coyuntura, donde se postula un «primado de la relación» en la cual el cine es parte activa y fundamental de una izquierda cultural «devenida cine». Un montaje de la exploración y la experimentación política ejercida como crítica y creación, en el escenario de una transformación crítica de las formas temporales de la Historia.

Bibliografía

AGUILAR, GONZALO. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine.* México: FCE, 2015.

CUNEO, BRUNO. *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada.* Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

DELEUZE, GILLES. *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine.* Vol. 2. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1986.

DÉOTTE, JEAN LOUIS. *La época de los aparatos.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2013.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, FUNES, O. O., & LEBENGLIK, F. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

MORFINO, VITTORIO. «La temporalidad plural de la multitud». Traducido por R. Peña León. Youkali. *Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 4 (2007): 5-30.

OSSA, CARLOS. *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina.* Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ROCHA, GLAUBER & XAVIER, ISMAIL. *La revolución es una eztetyka: por un cine tropicalista.* Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

SANTANA, ASTRID. *Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre las «Memorias del subdesarrollo»* (Vol. 9). Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2010.

_____. «Para memorizar el desarrollo. Encuentros de Coyula con Gutiérrez-Alea», en *Revista Cine Cubano* 25/26, Julio/Diciembre (2012). Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital25/articulo253.htm>.

Democracia, violencia y utopía en el cine uruguayo de intervención política, 1967-1974

PABLO ALVIRA[1]
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY

Resumen

El cine político en América Latina tuvo su momento de mayor actividad y reconocimiento en la convulsionada y «larga» década de 1960. Tanto las prácticas militantes como diversos aspectos teóricos y simbólicos presentes en el conjunto de los movimientos emancipatorios del continente, resonaron con fuerza en el campo cinematográfico, y los cineastas uruguayos no fueron ajenos a estos procesos. Con el objetivo principal de insertar a estos cineastas y a sus filmes en la trama discursiva y las apuestas políticas de las izquierdas, se analiza aquí un corpus de filmes realizados entre 1967 y 1974, abordando tres de sus ejes problemáticos: la impugnación de la democracia liberal y sus procedimientos; la cuestión de la violencia política como vía para la transformación social; y la dimensión utópica como aquellos indicios acerca de la nueva sociedad a construir.

Palabras claves: Uruguay, revolución, cine militante.

En las décadas de 1960 y 1970, tanto los discursos como las prácticas militantes, presentes en el conjunto de los movimientos emancipatorios de América Latina, resonaron en el campo cinematográfico. En un intento por señalar la inserción de la producción del cine uruguayo

1 Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Docente del Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República, Uruguay, y miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) de Uruguay.

de «intervención política»[2] en la trama discursiva y las apuestas políticas de la Nueva Izquierda[3], examino en este texto una serie de filmes realizados en Uruguay entre 1967 y 1974. Se trata de los documentales *Elecciones* (1967, 33 min, b/n), de Ugo Ulive y Mario Handler; *Me gustan los estudiantes* (1968, 6 min, b/n), de Mario Handler; *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1969, 20 min, b/n), de Mario Handler; *Refusila* (1969, 7 min, b/n), del Grupo Experimental de Cine; *Líber Arce, liberarse* (1969, 10 min, b/n), de Mario Handler, Marcos Banchero y Mario Jacob; *La rosca* (1970, 17 min, b/n), del Grupo América Nueva; *La bandera que levantamos* (1971, 14 min, b/n), de Mario Jacob y Eduardo Terra, y la ficción animada *En la selva hay mucho por hacer* (1974, 16 min, color), de Walter Tournier, Alfredo Echaniz y Gabriel Peluffo.

En esos años, «frente a acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes»[4]. La noción «estructuras de sentimiento» es válida para situar al cine militante en el contexto político-cultural uruguayo: la existencia de un imaginario crítico compartido, desarrollado desde fines de los años cincuenta y que se tornó revolucionario hacia fines de los sesenta, y del que

2 Véase Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las «historias de la revolución»* (Buenos Aires: Altamira, 2002).

3 Tortti caracteriza a la «nueva izquierda» como «el conjunto de fuerzas sociales y políticas que, a lo largo de dos décadas, protagonizó un ciclo de movilización y radicalización que incluyó desde el estallido social espontáneo y la revuelta cultural hasta el accionar guerrillero, y desde la eclosión de movimientos urbanos de tipo insurreccional al surgimiento de direcciones clasistas en el movimiento obrero». María C. Tortti, «La nueva izquierda argentina. La cuestión del peronismo y el tema de la revolución», en *La 'nueva izquierda' argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*, coord. María C. Tortti (Rosario: Prohistoria, 2014), 17. Si bien la caracterización de Tortti es sobre la izquierda argentina, creo que es apropiada, con ciertos recaudos, para el caso uruguayo.

4 Cecilia Lacruz, «Uruguay: La comezón por el intercambio», en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coord. Mariano Mestman (Buenos Aires: Akal, 2015), 312.

participaron artistas e intelectuales[5]. Las películas que estudio fueron fruto de aquella efervescencia. Señalaré tres ejes, que por cuestiones de espacio sólo alcanzo a esbozar: en primer término, la impugnación de la democracia liberal; segundo, la cuestión de la violencia política como vía para el cambio social; finalmente, indicaciones acerca de una sociedad alternativa.

1

El primer eje que me interesa mencionar es el modo en que las películas se refirieron a la democracia liberal-representativa, «burguesa», la cual fue objeto de críticas por parte de la nueva izquierda latinoamericana y por la producción simbólica asociada a ella. El cine militante argentino y el *cinema novo* hicieron fuertes ataques a las trampas y restricciones de un régimen considerado «fraudulento». La particularidad del cine uruguayo es significativa porque intenta desmontar el mito de «la Suiza de América» o la «democracia de consenso», tópico muy frecuente en la cultura política uruguaya.

En 1967, Ugo Ulive y Mario Handler presentaron *Elecciones*, un mediometraje sobre los comicios nacionales de 1966. En la senda del *direct cinema*, los realizadores siguen la campaña de dos candidatos de nivel local de los partidos tradicionales uruguayos: Amanda Huerta de Font (Partido Colorado) y «Nano» Pérez (Partido Nacional). A través de los actos, discursos, entrevistas, reuniones de comité, entrega de ropa y alimentos en las barriadas, se muestra una campaña que tiene todos los componentes clientelares, paternalistas y personalistas que caracterizan las estrategias electorales de los partidos políticos tradicionales latinoamericanos. No obstante el estilo observacional del registro, el documental esgrime un tono paródico que tiende a ridiculizar el electoralismo de los partidos, estrategia que es acentuada por el montaje cuando se inserta una escena de un tercer actor político, la izquierda: el filme muestra

5 La noción de «estructuras de sentimiento» es proporcionada por Raymond Williams. *Marxismo y Literatura* (Barcelona: Península, 1980).

la movilización callejera, «militante», del FIDEL, frente electoral de izquierdas encabezado por el Partido Comunista, en claro contraste con las masas pasivas que interactúan con los candidatos tradicionales[6].

La rosca, mientras tanto, intenta impugnar al régimen en su totalidad, atacando su base: la expoliación económica del Uruguay. *La rosca* es una película de montaje que despliega argumentos tomados del revisionismo histórico y la teoría de la dependencia para explicar siglos de dominación imperialista, respaldada por las oligarquías locales. Estas, el «patriciado» uruguayo, a principios del siglo XX ya se habían enriquecido enormemente con el modelo agroexportador, y entonces «como la plata sobraba, empezaron los lujos de nuevos ricos. Se disfrutó de la democracia y el sufragio universal como uno de esos lujos». El filme señala que aunque la identidad de intereses entre capital extranjero y gobernantes locales no puede ser más evidente, «caemos en la estafa de los partidos tradicionales, donde los pobres votan a los ricos, los explotados a los explotadores»; un engaño sostenido tanto por una fraudulenta ley electoral como por los medios masivos de comunicación.

Hacia 1971, ante las elecciones nacionales, la Cinemateca del Tercer Mundo (que a esa altura nucleaba a la mayoría de los cineastas uruguayos aquí mencionados) se incorporó al Movimiento 26 de Marzo, motorizado por la guerrilla MLN-Tupamaros para participar de la coalición de izquierdas Frente Amplio (FA). El apoyo se materializó en *La bandera que levantamos*, película sobre el acto de proclamación de la candidatura a presidente de Líber Seregni. La dirección del FA encargó otra película sobre el acto –*Orientales al Frente* (1971, 19 min, b/n), de Ferruccio Musitelli– y la diferencia entre ambas es clara: en *La bandera* cobran protagonismo, junto al discurso de Seregni, los comités de base –como genuina expresión

6 Es difícil no emparentar a *Elecciones* con otros filmes sobre el mismo tópico: en primer lugar, estilísticamente, con *Primary* (1969, 60 min, b/n), de Robert Drew, antecedente de cine directo. Pero sobre todo, por la realidad que muestra y el tono paródico, es evidente su relación con dos documentales latinoamericanos contemporáneos: *Maranhao 66* (1966, 10 min, b/n), de Glauber Rocha, y *México la revolución congelada* (1971, 65 min, color), de Raymundo Gleyzer.

de «democracia»– y la figura del ícono tupamaro Raúl Sendic, vetada por algunos sectores del FA, mientras que *Orientales* es un filme convencional de campaña que muestra a la coalición como una fuerza «respetable» y adaptada al juego electoral, que da cabida sólo a los discursos de los dirigentes de las distintas fuerzas de la coalición.

2

Otro aspecto importante de la radicalización política de los años sesenta, y que atraviesa al cine del período, es la cuestión de la violencia política, la que, de acuerdo con Marchesi, «se tornó un camino para desarrollar acción colectiva en un ambiente hostil, donde la extrema polarización dio forma a la guerra fría en América Latina»[7]. Como en otros países del continente, en Uruguay diversos sectores del llamado «campo popular» aceptaron como necesarias formas de lucha violentas para derrotar la dominación imperialista y a sus agentes locales. Estas representaciones justificadoras de la violencia formaban parte de un entramado extendido por toda América Latina, que hundía sus raíces en un horizonte emancipatorio vislumbrado ya desde la década de 1950: la descolonización en Asia y África, la Revolución Cubana, además de una serie de textos que articularon y difundieron buena parte de los ejes a partir de los cuales se construyó la teoría y la práctica de la nueva izquierda (Franz Fanon, *Che* Guevara, Règis Debray), y lo emanado de la Tricontinental en 1966 y la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en 1967.

7 Aldo Marchesi, «Political Violence and the Left in Latin America, 1967-1979», en *Latin American History: Oxford Research Encyclopedias* (2015), 2. Ansaldi y Alberto, por otra parte, se refieren a una *violencia política armada* al enfatizar «la opción por un grupo o de un colectivo social organizado política y militarmente para cuestionar el poder del Estado (la estructura del poder) y la violencia considerada legítima que éste detenta y, teóricamente, monopoliza y ejerce». Waldo Ansaldi y Mariana Alberto, «Muchos hablan de ella, pocos piensan en ella. Una agenda posible para pensar la apelación a la violencia política en América Latina», en *Tiempos de violencias*, coord. Waldo Ansaldi y Valeria Giordano (Buenos Aires: Ariel, 2014), 31. Sobre este proceso en Uruguay, ver Eduardo Rey Tristán, *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya* (Montevideo: Fin de Siglo, 2006).

En este sentido, son conocidos dos cortometrajes centrados en los estudiantes. *Me gustan los estudiantes* toma como eje narrativo las protestas en Montevideo contra la presencia del presidente norteamericano Lyndon B. Johnson, durante la Conferencia de Jefes de Estado de la OEA en Punta del Este, en abril de 1967. El filme está montado de tal manera que acentúa un contraste: cuando los estudiantes lanzan piedras, construyen barricadas y realizan otras actividades de protesta, suenan las canciones, mientras que cuando aparecen los presidentes en la conferencia o las fuerzas de seguridad, el sonido se corta abruptamente. El montaje reafirma que la división entre los dos campos es insalvable, y que lo que sostiene el orden de cosas es la violencia, encarnada en el aparato represivo estatal. *Me gustan los estudiantes* también pone en escena una transformación radical del repertorio de acción directa en Uruguay, reivindicando el combate callejero con sus distintas modalidades: barricadas, pedradas, quema de vehículos, que fueron innovaciones respecto de las formas de protesta de generaciones anteriores del movimiento estudiantil[8].

Líber Arce, liberarse, se centra en el asesinato del militante comunista convertido en el primer «mártir» estudiantil uruguayo, en agosto de 1968. La película traza una argumentación repetida: a la violencia de las clases dominantes le sucede la violencia como resistencia de los oprimidos, culminando con un llamado a la lucha armada. El asesinato del joven comunista durante las movilizaciones estudiantiles funciona como pretexto narrativo para el llamado a la resistencia. A partir de allí, el filme explora la respuesta que el «pueblo» debía ofrecer ante la ofensiva oligárquico-imperialista. Los intertítulos con la frase del Che invitando a «empuñar nuestras armas, con tableteos de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria», dan el marco de sentido a un vertiginoso montaje que comienza aludiendo a la guerrilla tupamara y finaliza con el plano de una inscripción en la pared, que advierte que la sangre de

8 Vania Markarian, *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Bernal: UNQ, 2012), 54.

Arce «no será derramada en vano». En la banda imagen el montaje vincula planos de las fuerzas de seguridad uruguayas y los ejércitos norteamericanos, del mismo modo que es asociado el rostro de Arce con el de los caídos tupamaros en la toma de Pando[9].

Uruguay 1969: el problema de la carne, producido como noticiero por el Departamento de Cine del semanario *Marcha*, narra el conflicto de los obreros de la carne en 1969. El tono informativo de la primera parte da paso en un segundo tramo al registro testimonial: una reunión en el patio de una casa donde obreros frigoríficos debaten la organización de la movilización hacia la capital del país; luego un grupo de hombres canta una canción que propugna la unión entre obreros y estudiantes; y a continuación vemos el testimonio de un trabajador en primer plano: «hay que hacer otra clase de lucha, porque con esta clase de lucha no vamos a ningún lado». El montaje contrapone las imágenes de las fuerzas de seguridad recorriendo y vigilando –como si estuvieran preparándose para algo inminente– con planos de viviendas precarias. La voz *over* advierte: «La tensión crece y no se sabe hasta dónde llegará. Este filme fue hecho en plena batalla, sin conocer el resultado. Sea cual fuere, será el resultado de una larga, cruenta y esperanzada lucha guerra final». Parece referirse a algo más que la lucha particular de los obreros de la carne, o al menos incorpora la movilización obrera junto a la estudiantil, a la «guerra» desatada o pronta a desatarse.

Refusila, finalmente, se organiza como un noticiero en el que las voces *over* de un hombre y una mujer relatan de forma sumaria y vertiginosa las noticias de los conflictos a lo largo del año 1968, mientras de fondo suena el tic-tac de un *timer* que parece anunciar que algo va a estallar de un momento a otro: huelgas, carestía, «Medidas Prontas de Seguridad», secuestros, asesinatos. En la banda imagen la estrategia es sugestiva: se suceden planos en movimiento de la vida cotidiana, que incluyen gente caminando por el centro de la ciudad, intercalados con planos fijos de la situación en los cantegriles,

9 El 8 octubre de 1969 la guerrilla Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros realizó un asalto a la ciudad de Pando, ocupando por unas horas la comisaría, la central telefónica y varios bancos.

especialmente niños/as, y de grafitis de protesta contra el gobierno. Luego la banda sonora cambia, dando paso a una alegre música instrumental mientras vemos imágenes de protesta y represión: la bomba estalló. El énfasis de *Refusila*, no obstante, parece estar puesto en la lucha de masas, en las calles y no en la opción armada; algo similar a lo planteado en *El problema de la carne*.

3

¿Qué indicios hay en estos filmes de la sociedad justa e igualitaria que debía construirse luego de la revolución? El problema de la sociedad alternativa al capitalismo (o «neocolonialismo», según algunos) puede rastrearse en los filmes latinoamericanos como una vía sugerente para reconocer el imaginario de la nueva izquierda latinoamericana respecto al futuro. No obstante el pertinaz ensimismamiento con los medios, y un frecuente olvido de la reflexión acerca de los fines que pesó sobre las izquierdas del siglo XX, en aquella trama heterogénea de programas y estrategias la dimensión utópica surgía fragmentada, a veces fugaz, pero profundamente enraizada en el presente[10].

Seguir estas huellas en los filmes uruguayos es una tarea ardua. Ni *Elecciones*, todavía muy ligada al cine observacional, ni las siguientes películas del período 68-69 (*Me gustan*, *Líber Arce*, *Refusila*), orientadas a impactar al espectador y volcarlo a la acción, ofrecen imágenes consistentes del futuro. Recién *La rosca*, de 1970, da alguna pista en ese sentido. Luego de un análisis de la situación uruguaya, el filme del grupo América Nueva advierte al espectador: «La historia no va para atrás». Esta confianza en el triunfo es similar a las de las películas anteriores; la diferencia es que ahora le atribuye un (mínimo) contenido programático: «Piense», se indica, que cuando la tierra, los bancos, las industrias básicas, etc., sirvan

10 Como bien observa Terry Eagleton, en una época revolucionaria –como la de los años sesenta– la nueva sociedad no es algo que debe caer desde un metafísico espacio exterior, sino que el «futuro» es percibido como una forma de describir la falta de coincidencia del presente consigo mismo: la noción de utopía como «una forma de interrogar el presente y vislumbrar, así, un pálido boceto de una alternativa que está implícita en él». Terry Eagleton, «La utopía y sus opuestos», en *Minerva*, 15 (2010), 53.

para satisfacer las necesidades de cada uno de los uruguayos, y no para el beneficio de unos pocos, «usted y yo seremos dueños de nuestro trabajo y nuestro destino. Bueno, eso es nacionalizar». Un proyecto más nacionalista que socialista, que podría haber suscrito la mayoría de las fuerzas de izquierda.

En la selva hay mucho por hacer, mientras tanto, es un filme de animación basado en la obra del militante anarquista Mauricio Gatti, escrita desde la cárcel y editada en 1972. La historia es una fábula que reafirma la importancia de la organización, la lucha y la solidaridad: los animales vivían felices en la selva hasta que llegó el cazador y se llevó a muchos de ellos al zoológico en la ciudad. Luego de un tiempo de estar aislados y maltratados tras las rejas, los animales se organizan y con la ayuda de varias personas y animales de afuera pueden escaparse y volver a la selva. Entre las múltiples metáforas políticas del filme destaca la descripción, de rasgos utópicos, de una sociedad-selva, con sus defectos, pero claramente orientada hacia una vida común socialista y libertaria. Mientras las imágenes muestran a diversos animales haciendo tareas colaborativas, los versos de la canción que narra todo el filme aseguran que la selva es grande y en ella hay lugar para todos los animales. Los animales quieren levantar, para sus hijos, «una selva donde nadie que trabaje, lo que necesita le vaya a faltar». La selva no es perfecta, ya que «hay cosas que arreglar», pero para eso los animales siempre «se juntan alrededor de un fueguito, y se ponen a conversar». Aunque en otros pasajes se multiplican referencias a aspectos ya transitados en las películas anteriores (Cuba, Vietnam, lucha armada), la raíz libertaria del texto de base parece establecer una diferencia importante respecto al resto de filmes militantes: los medios revolucionarios (acción directa, guerrilla, etc.) conviven con los fines: hay lugar para imaginar un futuro. Y también, como sugiere *La bandera*, la clave está en la base, en la (otra) democracia de las asambleas.

4

Para concluir: los filmes arriba analizados –excepto *En la selva*, hecho ya en dictadura– expresan en imágenes la crisis del Uruguay de los años previos al golpe militar de 1973: alta conflictividad, movilización social y respuesta represiva. Algunos, como *Elecciones* y *La rosca*, se enfocan en cuestionar la legitimidad de la democracia uruguaya: no sólo los mecanismos electorales, sino también su carácter de clase. Otros apuntan a la radicalización de los sujetos principales del enfrentamiento con el régimen, los trabajadores y los estudiantes, e invocan una respuesta popular violenta, especialmente *Líber Arce*. La guerrilla aparece compartiendo protagonismo con otras formas de protesta y de acción directa. La pluralidad de referencias «ideológicas» de las películas resuena en casi todo el espectro de la izquierda uruguaya: los jóvenes comunistas, el Che Guevara, los tupamaros y Vietnam, insertándose así en un contexto donde la justificación de la violencia organizada fue la posición dominante (aunque no única) en el espectro de la izquierda revolucionaria. Los rasgos de futuro se visualizan recién en las últimas películas. Lejos de la virulencia de las primeras –más urgentes, y realizadas en un contexto de auge de la lucha armada–, en las últimas, *La bandera* y *En la selva*, aparecen indicios de futuro ahora vinculados a versiones distintas, pero coincidentes, en un socialismo democrático y desde abajo.

Bibliografía

Ansaldi, Waldo y Alberto, Mariana. «Muchos hablan de ella, pocos piensan en ella. Una agenda posible para pensar la apelación a la violencia política en América Latina», 27-46. En *Tiempos de violencias*, coordinado por Waldo Ansaldi y Valeria Giordano. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Eagleton, Terry. «La utopía y sus opuestos». *Minerva*, 15 (2010): 53-57.

Getino, Octavio y Velleggia, Susana. *El cine de las «historias de la revolución»*. Buenos Aires: Altamira: 2002.

Lacruz, Cecilia. «Uruguay: La comezón por el intercambio», 311-354. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordinado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2015.

Marchesi, Aldo. «Political Violence and the Left in Latin America, 1967-1979». Latin American History: Oxford Research Encyclopedias (2015) DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.89.

Markarian, Vania. *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: UNQ, 2012.

Rey Tristán, Eduardo. *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya*. Montevideo: Fin de Siglo, 2006.

Tortti, María C. «La nueva izquierda argentina. La cuestión del peronismo y el tema de la revolución», 15-34. En *La 'nueva izquierda' argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*, coordinado por María C. Tortti. Rosario: Prohistoria, 2014.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Desespectacularización, cuerpo y muerte. Enlaces y desvinculaciones de la imagen en el cine de Perut y Osnovikoff[1]

LUIS VALENZUELA PRADO[2]
UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

Resumen

Este texto propone un análisis de tres documentales de los directores Betina Perut e Iván Osnovikoff: *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*, *Noticias* y *La muerte de Pinochet*. A partir de estos, se sostiene que su trabajo articula una desespectacularización de lo histórico y lo político, reflexionando en torno a lo que Rancière entiende como imágenes, que «enlazan y desvinculan lo visible y su significación». Desde esa operación, Perut y Osnovikoff ensayan formas que, en el exceso de la imagen, la ralentización de esta, o en la misma parodia, apuestan por un gesto que enlaza lo antes desvinculado y desespectacularizado. De este modo, la desespectacularización del tiempo no sería otra cosa que la resignificación crítica de lo político/histórico.

Palabras claves: desespectacularización, imagen, documental.

La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible.

JACQUES RANCIÈRE. *El destino de las imágenes*

1 Este texto se enmarca en proyecto Fondecyt de Iniciación Nº 11140613, «Retóricas del espectáculo. Articulaciones entre la novela y el cine en Chile y Argentina. 2001-2015», del cual el autor es investigador responsable.

2 Doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor e investigador en la Universidad Andrés Bello.

Pareciera que el cine de Betina Perut e Iván Osnovikoff es un ejercicio simple: situar cámaras fijas y dejar que pase el tiempo. Agotarlo y cansarlo. Que el tiempo se desgaste, agonice y muera. Que los espacios aburran desde la pasividad. En parte es eso lo que hacen, pero el ejercicio no se reduce a esa simpleza. Los directores realizan, en rigor, un trabajo ranciereano de proponer el «desacuerdo político», de cuestionar el «reparto» y articular la «desvinculación de las imágenes», de la escena, del espacio y de los tiempos; por cierto, también de los cuerpos. En cierta forma, realizan un ejercicio de desespectacularización, de exacerbación de los tiempos muertos, de espacios que remarcan la estaticidad de los elementos que los componen, de deformación de los rostros con planos detalles. En sí, llevan a efecto la descomposición del referente.

Se trata de un ejercicio que sirve para erigir una nueva composición que resignifica estos elementos. Todo el trabajo de esta dupla de documentalistas apostaría a eso, desde *Un hombre aparte* (2002, 60 min, color) hasta *Surire* (2015, 80 min, color), pasando por *Welcome to New York* (2006, 66 min, color) y los tres documentales que aquí reviso y analizo: *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004, 72 min, color), *Noticias* (2009, 80 min, color) y *La muerte de Pinochet* (2011, 67 min, color). En estos tres trabajos leo una configuración cinematográfica que desactiva los lineamientos recurrentes del documental al articular temas históricos, en rigor, políticos, a partir de ejes como el cuerpo, la muerte y el tiempo. De este modo, asumo una desespectacularización de lo político, reflexionando en torno a lo que Rancière entiende, por un lado, como imágenes, que «enlazan y desvinculan lo visible y su significación»[3]; y por otro, política, la cual es cuestionada a partir de lo que se denomina «reparto de lo sensible», un «sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas»[4].

3 Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 26.

4 Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Buenos Aires: Prometeo, 2014), 20.

Entonces, lo visible es desactivado y desarticulado, para proceder a activar y erigir nuevos significados.

Cuando pienso en espectáculo, pienso en una lógica debordiana que lo articula como «discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso»[5], pero también pienso en una retórica que articula un relato, en la exacerbación misma de la puesta en escena, ritualizada, ceremonial, teatralizada. En esta lógica, Rancière sostiene que el espectador, mientras más contempla, menos ve[6]. En ese sentido, el gesto de Perut y Osnovikoff consiste en hacer ver el detalle para rearticular las formas del ver, en efecto, desespectacularizar para volver a poner en escena; que el espectador pase de ser un observador pasivo a adoptar una posición más activa. En rigor, se trata de rearticular la propuesta ranceriana. Desespectacularización que se opone al espectáculo debordiano y que desde la lógica propuesta por Jean-Louis Comolli, es articulada como cine contra espectáculo, es decir, ese cine en cuanto «antiespectáculo capaz de desalienarnos de la gran alienación espectacular»[7]. Así, los documentalistas ensayan formas que, en el exceso y saturación de la imagen, la ralentización de las secuencias, o en la misma parodia –en tanto choque de voces bajtiniano–, apuestan por un gesto que enlaza lo antes desvinculado y desespectacularizado. Apuestan por una imagen o un cine en conflicto y un «observador» que asuma una lectura rearticuladora.

Si todo es espectáculo, la política y la historia, entonces, la política y el presente también lo son. La desespectacularización del tiempo no es otra cosa que la resignificación crítica de lo político/histórico, a partir de lo cual propongo analizar el cine de Perut y Osnovikoff desde las nociones de espectáculo e imagen, comparando brevemente los temas relevantes del corpus; analizando el concepto

5 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-textos, 2012), 45.

6 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010). En esa línea, décadas antes Debord sostuvo que el espectador, «cuanto más contempla, menos vive». Debord, *La sociedad del espectáculo*, 49.

7 Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 135.

de imagen[8] como entrelazamiento y desvinculación de significados, y discutiendo las articulaciones del espectáculo y desespectáculo.

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos desactiva los lineamientos recurrentes del documental al articular un tema histórico, o más bien, a dos personajes históricos: Pinochet y Allende. Para Iván Pinto, los directores presentan «una obra dura, intragable», que da de lleno «en la herida, la imposibilidad de todo acuerdo» en la postdictadura chilena[9]. En consecuencia, el documental es presentado de esta forma: «Las historias y personajes de esta película fueron creados en dinámicas de improvisación y creación colectiva por los niños y jóvenes que la protagonizan». Un documental performático en el cual les preguntan a unos niños: si Allende y Pinochet fueran animales ¿cómo los llamarían? Uno de ellos da el nombre que lleva la película.

De ahí que la animalidad, que la dupla ya ensaya en *Welcome to New York* y en *Noticias*, según Pablo Corro, apele a la «semejanza» entre lo animal y lo humano[10]. En *El astuto...*, el calificativo de «cerdo», sólo enunciado y no mostrado, animaliza al referente histórico desde la metáfora que replica el discurso golpista y de la derecha en torno a Allende y la UP. En ese sentido, la vida animal, que en la cultura contemporánea, según Gabriel Giorgi, puede ser pensada «en contraste (con) las llamadas escrituras del yo»[11], es una forma de desvincular o cuestionar políticamente. Así, lo animal funciona como símil de contraste, como reverso y reflejo a la vez de lo humano, en esa relación que el mismo Giorgi aprecia en «la relación entre un viviente y la escritura», donde salud, enfermedad, sexualidad, hambre y cuerpo son «modos de vivir y del morir de los cuerpos...»[12].

Los directores ponen en escena a distintos grupos de personas, niños, adolescentes, jóvenes y adultos, quienes representan versiones

8 En otros lugares he trabajado la «imagen que quema» de Didi-Huberman o la imagen en tanto tensión o lucha social, política y cultural, en lecturas de Mitchell y Jameson.

9 Iván Pinto Veas, «Cine, política, memoria», en *laFuga*, 4 (2007).

10 Pablo Corro, *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo* (Santiago: Cuarto Propio, 2012), 232.

11 Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 39.

12 Ibíd.

libres de los acontecimientos que rodearon al golpe militar. Cada uno construye y reconstruye, arma y modela interpretaciones, sin duda imprecisas, de la historia, predominando la representación espacial y temporal fallida, la cual exacerba la escena imperfecta y la desespectacularización[13]. Tal imprecisión, posiblemente, es una forma de subrayar y cuestionar el gesto de impresión que la historia misma, como historiografía, carga.

Resulta interesante pensar la paradoja en torno a la presencia de Allende, que está en tanto nombre histórico y monumental, pero cuyo cuerpo, en tanto materialidad corporal e imagen histórica, está ausente: la paradoja de la representación. En ese sentido, el cine chileno ha intentado ser fiel al archivo de su imagen[14], a diferencia de la propuesta de Perut y Osnovikoff. Una de las escenas iniciales muestra a un escolar reproduciendo un discurso de Allende ante una «multitud» también escolar. Luego, unos niños juegan seriamente a hacer política, intercalando sus historias con la Historia, desestabilizando el pasado con la vaguedad e improvisación del presente. Me centro en las escenas que crean los niños. De algún modo crean el archivo. Pienso en los *playmobil* de Albertina Carri en *Los rubios* (2003, 89 min, b/n y color). En *El astuto...*, por ejemplo, en el momento en que uno de ellos, al reproducir las ideas de Allende, llama a estas «hacer su castillo», reforzando el cruce de discursos lúdico-infantiles e histórico-políticos que descentran todo discurso histórico.

En otra escena, un niño se disfraza de Allende, luego dos agentes militares (niñas) intervienen la conversación entre Allende y Fidel Castro: «¿Y qué hay que hacer? / Raptar a Allende». Simplifican la historia, pero sabemos que, en parte, la complejizan. Aparece también el niño «gringo» que apoya a Allende, metonimia en

13 Un guión imperfecto, un cine imperfecto, pensando en Julio García Espinosa.

14 A diferencia de *Allende mi abuelo Allende* (2015, 90 min, color), de Marcia Tambutti o *Salvador Allende* (2004, 100 min, color), de Patricio Guzmán, que buscan en el registro documental, la imagen de Allende; o de las ficciones: *Allende en su laberinto* (2014, 90 min, color), de Miguel Littin, que caracteriza al referente de forma, digamos, verosímil, y *Post Mortem* (2010, 98 min, 16 mm, color), de Pablo Larraín, que expone el cuerpo muerto, punto ciego de la historia de Chile.

apariencia ingenua, en extremo, y que finalmente lo traiciona, ya que es el mismo Pinochet. No hay disfraz, sólo la palabra que construye la realidad.

El documental presenta diversas representaciones del Golpe de Estado, como la de Caperucita Roja y el Lobo, en un tono más infantil; la espectacularización televisiva con la representación lúdica, y pobre en su puesta en escena, del programa de televisión: *Odio contra fama*, parodia de *Rojo, Fama contra fama*, en el que compiten dos niñas: Allende y Pinochet. Parodia política desde una escena televisiva de baile. Dice un jurado: «Pinochet estuvo muy mal, lo único que hacía era empujar a Allende». Los rostros infantiles de Allende son la forma de construir la imagen que falta, la de Allende. La imagen, pensando en la línea de Rancière, se vincula con la historia, pero por medio de un ejercicio que desarma ese nexo, deviniendo en desvinculación misma de la imagen y su «imageneidad», es decir, «un régimen de relaciones entre elementos y entre funciones»[15].

Al final de la película, sólo una escena, no de niños, muestra el valor de la historia articulada desde la infancia. Actores de teatro juegan, pero se molestan. Someten a otros, pero cuando les toca ser las víctimas, se disgustan: «Se acabó el juego, güeón» (68.01). No saben jugar, se acabó la película.

En *Noticias*, Perut y Osnovikoff anuncian un trabajo que descompone el trato mediatizado, hiperbólico y espectacularizado que ofrece el tratamiento noticioso por parte de la prensa[16]. Sin duda, su cine se inserta en lo que Rancière denomina «cine moderno y crítico», el cual «ha pretendido interrumpir el flujo de las imágenes mediáticas y publicitarias suspendiendo las conexiones de la narración y del sentido»[17]. Lo hacen optando por una retórica que rompe los paradigmas periodísticos y erige uno que desacelera los tiempos y movimientos de la cámara, pero sobre todo, el tratamiento de los cuerpos. Las cámaras estáticas, espacios con encuadres fijos. El ruido del viento

15 Rancière, *El destino*, 26.

16 Para Walter Benjamin lo informativo se opone a la narración/la experiencia. Walter Benjamin, *El Narrador* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010).

17 Rancière, *El espectador*, 47.

en el desierto. El ruido en la ciudad. El sonido de un celular. Tiempos muertos. Un cuerpo muerto. Los mandriles en el zoológico, cuerpos encerrados, símil reverso de la multitud, una coreografía animalesca. Una proliferación y acumulación de tiempos muertos.

En paralelo, se observa el peregrinaje: cuerpos en tránsito hasta la Virgen de Lo Vásquez. Cuerpos que se arrastran con velas en las manos, quemadas por la esperma. El espacio saturado de basura después del 8 de diciembre (ejercicio presente en *Welcome to New York*). Luego, la cámara en contrapicado muestra, con cierto morbo, la grabación de una nota periodística que cubre la muerte de la mujer entrevistada. El rostro muerto en el ataúd. Cuerpos imperfectos. El ruido de un taladro en una sala de espera. Mausoleos profanados. Cementerio de San Antonio. Cuerpos muertos acechados por unas moscas. Genitales en primer plano, de animales y de un cuerpo humano muerto. Cuerpos imperfectos.

En *La muerte de Pinochet*, Perut y Osnovikoff repiten la estrategia documental paródica, en tanto choque de voces y quiebre del mensaje que intentan testimoniar los cuatro personajes centrales. Personajes que viven cercana o lejanamente la muerte de Pinochet, y que según Pablo Corro, son «extirpados» de la escena celebratoria y de homenaje[18]: dos seguidores del dictador, un socialista que termina vestido de viejo pascuero y un hombre alcoholizado que se pierde en medio de la multitud. Los cuatro casos «inhiben... al conjunto social»[19].

Los documentalistas producen un quiebre, por un lado, con planos cerrados a los eufóricos testimonios que deforman el contenido de estos y; por otro, con planos generales a la multitud[20], voces que protagonizan la fiesta urbana de celebración por la muerte de Pinochet, en Plaza Italia; y pesar por la misma, por parte de sus seguidores en el Hospital y Escuela Militar. En ambos casos, la multitud aparece como

18 Pablo Corro, *Retóricas*, 230.

19 Ibíd., 231.

20 Pablo Corro distingue el plano general en el cine de los sesenta, que reaparece con *Machuca* de Andrés Wood, que en todo caso difiere de la apuesta y retórica de Perut y Osnovikoff. Véase *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo* (Santiago: Cuarto Propio, 2012), 72-74.

un gesto metacinematográfico que resignifica el sentido del plano general del documental militante de los sesenta y setenta. De hecho, resulta pertinente la categoría de «coreografía», que Gonzalo Aguilar articula al pensar el nuevo cine argentino, ante la «crisis de relatos de comunidad», definiéndola como «puesta en escena del cuerpo, una exhibición de la teatralidad de la vida y del poder del cine para entregar *performances* más poderosas»[21]. La coreografía que captan Perut y Osnovikoff, tanto de quienes lloran como de quienes celebran la muerte de Pinochet, muestra la crisis del colectivo.

Perut y Osnovikoff distorsionan los cuerpos y los testimonios desde la distancia en relación al referente. Los planos detalles a los rostros son deformados en extremo; los labios muestran los detalles encaminándose hacia cierto grotesco. Las barbas incipientes o ya crecidas, los surcos de la piel en los rostros, los dientes imperfectos repulsan. Detalles que terminan por «monstrificar» con un primer plano de sonido. El lugar de la «cabeza parlante», clásica del documental, también es desarticulado. Otra forma de atiborrar el cuadro es mediante las flores que rodean el rostro de la mujer fanática de Pinochet y saturan el plano. En general, y en palabras de Álvaro García, el «discurso fílmico» de este documental «es descreído de aquello que representa el discurso ajeno llevado a cabo por los sujetos», por estos cuatro personajes[22].

Los tiempos muertos, con silencios o primeros planos o planos de cuerpo entero, desespectacularizan el relato. Llenan el vacío con tiempos muertos, parafraseando a Cristián Sánchez, explorando lentitudes y dificultades de comunicación, con «movimientos inaparentes de personajes que buscan su eclipsamiento o su devenir otro, en un mundo, el de la burguesía de la sociedad industrial y tecnológica, avanzada»[23].

En el tratamiento del velorio también asoman marcas espectaculares, de rito y homenaje erigidos desde el fanatismo. Todo es lento. El

21 Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010), 248.

22 Álvaro García, «La muerte de Pinochet», en *laFuga*, 13 (2012).

23 Cristián Sánchez, «Aventura del tiempo en el cine moderno», en *laFuga*, 1 (2005).

contraste se produce a partir del ritmo que impone la cámara y el montaje, lento, versus el fervor celebratorio y pesaroso. *La muerte de Pinochet* carga con el peso de una muerte y un tiempo muerto exacerbado. Es lenta y cadenciosa. Molesta, porque además, desactiva la posibilidad de tomar partido, asumiendo un lugar neutro, siempre impreciso, porque desemboca en lo que el mismo documental busca, esto es, la reactivación de nuevos significados.

Para Rancière, la «apariencia» viene seguida de la «contradicción», desde ese vínculo convoca a «analizar más de cerca el juego de estos intercambios»[24]. Estos intercambios, erigidos en la paradoja y en el choque con el referente, son desarrollados en el cine de Perut y Osnovikoff, por ejemplo, en la detención del tiempo, haciendo que los cuerpos pesen más en las escenas que montan. Pesa el cuerpo inerte de Pinochet, pesa y repulsa el cadáver mosqueado en *Noticias*, revive en tono paródico el cuerpo infantil de Allende, que no es otra cosa que el cuerpo faltante e histórico. Los cuerpos y las imágenes, los tiempos y los espacios mueren, son ralentizados o desactivados, en un gesto de exacerbada desespectacularización que busca levantar una escena en la que emerge lo político, en un matiz que desacraliza las ideologías, en *El astuto mono* o en *La muerte de Pinochet*, o los hechos, en *Noticias*. Pienso en los tiempos muertos y el peso de los cuerpos muertos. Lo político, como anuncié al inicio, es articulado desde el «desacuerdo»; lo político cuestiona el «reparto», desactivando los sentidos de las imágenes para volver a la carga nuevamente, con otros sentidos y significaciones.

24 Rancière, *El destino*, 50.

Bibliografía

AGUILAR, GONZALO. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.* Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.

BENJAMIN, WALTER. *El Narrador.* Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.

COMOLLI, JEAN-LOUIS. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972).* Buenos Aires: Manantial, 2010.

CORRO, PABLO. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo.* Santiago: Cuarto Propio, 2012.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pre-textos, 2012.

GARCÍA, ÁLVARO. «La muerte de Pinochet», en *laFuga*, 13 (2012) <http://2016.lafuga.cl/la-muerte-de-pinochet/493>.

GIORGI, GABRIEL. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

PINTO VEAS, IVÁN. «Cine, política, memoria», en *laFuga*, 4 (2007) <http://2016.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>.

RANCIÈRE, JACQUES. *El destino de las imágenes.* Buenos Aires: Prometeo, 2011.

_____. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Buenos Aires: Prometeo, 2014.

SÁNCHEZ, CRISTIÁN. «Aventura del tiempo en el cine moderno», en *laFuga*, 1 (2005). <http://2016.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224>.

Perspectivas sobre la industria cinematográfica

Os sons do cinema silencioso: aspectos da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro de 1907 a 1909

DANIELLE CREPALDI CARVALHO[1]
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Resumen

Este artigo investiga a vasta gama de usos dos sons nos cinemas do Rio de Janeiro, em fins da primeira década do século XX. O trabalho analítico debruça-se de 1907 a 1909: da construção dos primeiros cinematógrafos na recém-inaugurada Avenida Central, espaço símbolo de um ideal civilizatório que espelhava os países do Norte, à chegada na cidade dos primeiros *Films d'Art* franceses, cujos cuidadosos acompanhamentos musicais fomentaram o incremento da música no espaço do cinematógrafo – e então, a filmagem de numerosas «fitas cantantes» com elencos a dublarem, ao vivo, suas imagens silenciosas. Esta pesquisa historiográfica de cunho multidisciplinar, calcada nos contextos de exibição, procura inserir o Brasil nos estudos relativos aos usos dos sons no cinema dito «silencioso», recentes mesmo em âmbito internacional.

Palabras claves: cinema silencioso, cinema e som, cinema e história.

1 Doctora en Teoría e Historia Literaria por la Universidade de Campinas. Actualmente realiza un postdoctorado en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade de São Paulo financiado por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Ha sido coeditora de antologías de cuentos de escritores brasileños Pre-Modernistas y Modernistas, y es coautora de la traducción y análisis del melodrama teatral *L'Auberge des Adrets* (1823).

Introdução

Este artigo toma como objeto de análise as modalidades de usos dos sons no cinema silencioso –um tema que apenas nas últimas décadas vem chamando a atenção dos historiadores da área, sendo ainda pouco estudado no Brasil–[2]. O recorte temporal (de 1907 a 1909) abarca desde o princípio da instalação dos primeiros cinematógrafos na carioca Avenida Central –principal via da cidade, construída visando num só tempo à facilitação das trocas comerciais e a um embelezamento que tinha os bulevares *hausmannianos* como fontes de inspiração–, até o momento em que se completa o esforço no intuito de se incorporar o cinema no hábito da elite da cidade. O recorte geográfico deve-se ao fato de o Rio de Janeiro ser, à época, a Capital Federal, considerada metonímia do Brasil, palco de manifestações que atribuíam ao cinema um simbólico papel civilizatório: o colunismo social, invenção recente, passara a propagandear a ida ao cinema como um hábito elitizado e moderno, em consonância com a recente reforma urbana. Em 1907, o cinema abandona a errância que até então lhes era característica[3], impondo-se às vistas do público na mais portentosa via da cidade. A rápida multiplicação das salas de exibição da Avenida, se por um lado responde ao contexto mais geral de industrialização do cinema, levado a cabo pela Pathé entre os anos de 1904 e 1906, igualmente

2 Conferir, por exemplo, os volumes de Richard Abel y Rick Altman (edit.) *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2001); e de Rick Altman. *Silent Film Sound*. (New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2004).

3 Antes da abertura das primeiras salas de cinema na Avenida Central (e, a seguir, em ruas centrais ou bairros da cidade), a partir de meados de 1907, o cinematógrafo ora tomava parte em espetáculos de Variedades no interior de parques ou teatros, ora se acomodava a pequenas salas situadas nos Parques ou em ruas estratégicas da cidade, a exemplo da Rua do Ouvidor. Uma figura fundamental no Rio de Janeiro do período é o empresário Paschoal Segreto, italiano radicado no Brasil proprietário de vários desses estabelecimentos, responsável pela exibição na cidade de «animatógrafos», «cinematógrafos» (no «Parque Fluminense», em 1902, e no «Salão Paris no Rio», de 1903 a 1905, e em 1907) e «biógrafos» (na «Maison Moderne», em 1904 a 1907). Este levantamento toma como fonte os jornais cariocas *Gazeta de Notícias*, *O País* e *Correio da Manhã* de 1902 a 1909, disponíveis na Biblioteca Nacional Digital <memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx >

responde ao intuito local de oferecer-se às elites um divertimento que as fizesse ocupar o remodelado espaço urbano.

A introdução do cinema no Brasil comportou, portanto, peculiaridades quando comparamo-lo ao contexto estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Enquanto que nos Estados Unidos os *nickelodeons* de cinco *cents* eram o divertimento preponderante das massas populares, no Brasil o espaço do cinema era frequentado quase que exclusivamente pelas camadas médias da população, uma vez que o seu ingresso custava, em 1907 a 1909, entre 500 e 1000 réis –valor inferior ao do ingresso aos teatros, em torno de 2000 a 4000 réis[4], mas ainda proibitivo para grande parte da população, principalmente aquela que havia sido expulsa dos cortiços do centro da cidade, derrubados para o remodelamento urbano. À arraia-miúda restavam os cinematógrafos-anúncios, conhecidos como «treme-tremes», os quais funcionavam gratuitamente nas ruas da cidade, veiculando filmes curtos juntamente com propagandas, alcançando frequentação não desprezível[5].

Entre 1907 e 1909, leva-se a efeito o processo de imposição do cinema como diversão da elite incentivado pelo cronista Figueiredo Pimentel, cuja seção mundana «Binóculo», publicada na *Gazeta de Notícias*, foi responsável por inserir o cinematógrafo no roteiro elegante da elite econômica da cidade, incentivando as salas de exibição a organizarem *matinées* e *soirées* «da moda» voltadas especialmente a este grupo social[6]. O cinematógrafo exerceria, dali por diante, papel fundamental no aumento da frequentação pública do espaço urbano recentemente modernizado, daí o apoio que a

4 A título de comparação, em 4 de julho de 1909, por ocasião da récita da comédia *Zazá* (de P. Berton), pela Companhia Italiana Ruggeri-Borelli, uma geral no teatro *S. Pedro de Alcântara* custava 2000 réis, chegando a 4000 réis o preço de uma cadeira. Cf. «Teatro S. Pedro de Alcântara». *Gazeta de Notícias*, (4 junho 1909), 12.

5 Joe (pseud. de Paulo Barreto/João do Rio). «Cinematógrafo». *Gazeta de Notícias*, (29 setembro 1907), 1.

6 Figueiredo Pimentel assume a série cronística «Binóculo», na *Gazeta de Notícias* (1907 a 1911), tornando-se o arauto da elegância. Por iniciativa sua, a ida ao cinema passa a se tornar um hábito entre a alta sociedade. Cf. Danielle Carvalho. «Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922». Tese de Doutorado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

municipalidade dera à ideia do cronista, autorizando os mais diversos eventos sociais nessas novas vias –os quais eram invariavelmente cinematografados e exibidos ao público, nas tais sessões da moda.

A partir especialmente do início de 1908, momento em que a campanha de Pimentel volta-se aos cinematógrafos, observa-se a multiplicação dos anúncios das salas da cidade, bem como os chamarizes para atrair–se o público. E, neste contexto, observa–se que o âmbito sonoro é fundamental, o que corrobora descobertas recentes da historiografia do cinema dito «silencioso». Tomo como ponto de partida os estudos de Araújo (1976), Bernardet (1979) e Morettin (2009) para, por meio da pesquisa empírica em periódicos da capital –em especial o jornal *Gazeta de Notícias*–, entender de que forma se organizava a cena cinematográfica neste período. Doravante, acompanho algumas modalidades de usos dos sons nos cinemas da capital brasileira, ponderando sobre as relações estabelecidas entre o âmbito nacional e o internacional; as telas e o contexto cultural da época.

As gêneses da «ilusão perfeita da vida»: os cinematógrafos falantes ganham a cidade

Os processos que procuravam devolver os ruídos às imagens –realizando, assim, a tão longamente sonhada «ilusão de realidade»– já eram conhecidos dos cariocas[7]. No período em que me debrucei conviveram, grosso modo, dois processos distintos de sincronismo: o mecânico, combinando–se a fita ao fonógrafo por meio de técnicas distintas, a exemplo do *Chronophone* da Gaumont, apresentado no *Cinema Palace* (situado à Rua do Ouvidor, 149–B) a partir de janeiro de 1908, e do *Cine–Phono–Pathé*, apresentado no *Cinema Pathé* (Avenida Central, 147 e 149) em fins de 1908; e o artesanal, sendo o acompanhamento sonoro realizado por instrumentos musicais e cantores. A convivência de técnicas distintas é inerente

7 A este respeito, conferir o trabalho de Fernando Morais da Costa, citado nas Referências.

ao primeiro cinema, época em que o «espaço sonoro da exibição»[8] ainda se organizava em direção a modelos estandardizados.

Ocorria então um resvalar entre as técnicas que dificulta a precisão de certas informações. Um exemplo: em 19 de maio de 1908[9], o *Grande Cinematógrafo Parisiense* (Avenida Central, 179), cuja orquestra era regida por Aurélio Cavalcanti, anuncia a cena cômica *Estreia de um grande tenor*[10]. Rick Altman pondera sobre a grande quantidade de fitas rodadas neste período nas quais a alusão aos sons dava–se no interior da diegese narrativa, instruindo–se, assim, os músicos a respeito dos sons que deveriam ser produzidos[11]. Este parece ser o caso aqui. Outra sala da capital, o *Cinematógrafo Brasil* (Praça Tiradentes, 1) –o qual se auto–intitulava «o único semi–falante»–, anuncia a «fita falante e com ruídos» *O oleado quebra tudo*[12]. Não se detalha aqui a técnica que tornaria possível o portento, já que o anúncio não faz qualquer menção à orquestra da sala ou ao aparato mecânico responsável pelo acompanhamento sonoro. Caso igualmente digno de nota se dá no que toca ao *Grande Cinematógrafo Rio Branco*, no qual o destaque é a «fita falante» *Tannhauser*. A casa prometera, meses antes, «a máxima precisão e sonoridade absoluta»[13] de seu cinematógrafo falante. Como não menciona qualquer aparato mecânico e, ao contrário, destaca o diretor da orquestra (Costa Júnior), é possível que a ilusão fosse alcançada por cantores velados das vistas do público, técnica registrada no mesmo ano em âmbito norte–americano[14].

---

8 Richard Abel y Rick Altman (eds). *The Sounds of Early Cinema*: XIV.

9 *Gazeta de Notícias* (19 maio 1908), 6.

10 Trata-se provavelmente da fita da Pathé *Um fort ténor* (1908, 115 m.). Para o seu resumo, conferir o banco de dados da Fondation Jérôme Seydoux–Pathé < http://filmographie.fondation–jeromeseydoux–pathe.com/>.

11 Rick Altman. «The Living Nickelodeon», en Abel y Altman (edit). *The sound...*, 234.

12 A contar pela descrição sucinta que o jornal faz da fita, «Cenas passadas com um desastrado homem!», trata-se provavelmente de *Vive lavie de garçon* (1908, 195 m.), da Pathé, protagonizada por Max Linder.

13 «Grande Cinematógrafo Rio Branco». *Gazeta de Notícias* (13 fevereiro 1908), 6.

14 Denominava-se, Segundo Klenotic (2001, 156-157), *«talker» Picture*: várias empresas forneciam elencos «falantes» que, escondidos atrás da tela, eram impostos ao público

O *Rio Branco* me é especialmente interessante porque, no início de 1909, a empresa que o administrava, William & C., forneceria as fitas nacionais e o maestro à temporada carioca dos *Films d'Art* –evento que daria arremate à transformação do cinema em entretenimento elegante. Números musicais como *Tannhauser* (1908), *Sole Mio* (1908) e *Funiculi Funicula* (1908)– o cancioneiro italiano ombreava–se, como se vê, à música erudita de Wagner–, rodados pela empresa para serem cantados ao vivo, eram apresentados concomitantemente a produções estrangeiras, exibidas no Rio de Janeiro com acompanhamento sonoro produzido localmente (a exemplo de *Olá, Rainha da noite*, versão brasileira de *Bonsoir, Mme La Lune*, de 1904, cantado por Mercadier para a casa Pathé, exibida com sucesso anos antes no Rio de Janeiro, por meio de sincronismo mecânico)[15]. O *Rio Branco* silencia sobre a origem das vozes até novembro de 1908 quando, por ocasião de Finados, exibe *Nascimento, Vida, Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo* (1907, 45 min), de Ferdinand Zecca (Pathé), com música composta pelo maestro do cinema, «Ave Maria» entoada por Claudina Montenegro e a concorrência dos barítonos Santiago Pepe e A. Cataldi –todos eles, artistas afamados da cidade–, além de «numeroso corpo de coros»[16].Com este curioso amálgama de espetáculo e cerimônia litúrgica, o *Rio Branco* expõe a hibridização de teatro e cinema que lhe serviam de base.

Prova cabal de que a estratégia foi bem sucedida se dá no princípio do ano seguinte. Em janeiro de 1909, o *Rio Branco* se junta ao *Cinematógrafo Pathé*, de propriedade de Arnaldo & C., e ambos alugam o *Teatro Lírico*, o mais aparatado da cidade, para ali exibirem os *Films d'Art* que haviam recentemente alcançado sucesso em Paris: obras para cuja concepção concorreram artistas de teatros

como se fossem acompanhamentos fonográficos, fornecendo, assim, substitutos mais baratos aos aparatos mecânicos. Cf. Jeffrey Klenotic, «The Sensational Acme of Realism: 'Talker' Pictures as Early Cinema Sound Practice», en Abel y Altman, (edit). *The Sounds*...156.

15 A exibição acontecera em 1904, pela Cia Hervet. Cf. *Gazeta de Notícias*, (18 dezembro 1904), 6.

16 *Gazeta de Notícias*, (1 novembro 1908), 6.

notórios da capital francesa, como a *Comedie Française*, e músicos de envergadura, a exemplo de Saint–Saëns, autor do acompanhamento musical de *L'assassinat du Duc de Guise* (1908, 15 min)–filme cuja exibição carioca mimetizou a francesa, sendo acompanhado por uma orquestra de 25 músicos, sob a direção do maestro Costa Júnior. O evento buscava dar às sessões cinematográficas o *status* de temporada teatral– para a qual a elite usualmente se decotava e engalanava. Organizado em janeiro, intentava manter na cidade aquele grupo que subia as serras ou viajava à Europa em busca de climas mais amenos. O espetáculo ganha, todavia, foros surpreendentemente populares, pois à música erudita e às representações sisudas dos artistas da *Comédie* se somara a apresentação de números musicais de cunho mais eruditos ou menos, a exemplo do que se fizera no *Rio Branco* no ano anterior –do *Dueto* do *I Guarany* (de 1909, ópera de Carlos Gomes), ao *Duo da Africana* (de 1908, tradução de Moreira Sampaio da zarzuela de M. Echegaray, com música de Manuel F. Caballero)–, rodados com uma *mise–en–scène* que não primava absolutamente pela verossimilhança (daí a crítica de certo cronista aos trajes anacrônicos das personagens de Carlos Gomes)[17], protagonizados pelos cantores populares já nossos conhecidos, os quais dublavam ao vivo as suas vozes, enquanto a fita corria pelo pano branco.

Uma vez saído dos domínios do *Teatro Lírico*, com a definitiva chancela da *haute gomme*, tal espetáculo se desmembraria, ganhando, à medida que os *Films d'Art* ou as fitas cantantes percorriam os cinematógrafos mais ou menos aparelhados da capital, sentidos novos, misturando–se o cinema aos entretenimentos disponíveis na cidade, sobretudo aqueles que faziam uso da música. De volta ao *Grande Cinematógrafo Rio Branco*, Costa Júnior comanda a sua *troupe* numa sequência de fitas cantantes rodadas por William & C. entre 1908 e início de 1909. No local, Claudina Montenegro e o barítono Cataldi entoam, em 18 de fevereiro, o *Duo* da zarzuela

17 O. G. (pseud. de Oscar Guanabarino). «Vida Social–Espetáculos: Films d'Art», *O País* (10 janeiro 1909), 3.

teatral *Château Margaux* (1909), texto de J. J. Veyán, música de M. F. Caballero. Com Cataldi, Montenegro ainda cantaria, em 19 fevereiro e 5 abril, o *Duo da Africana*, reprisando o número apresentado no *Lírico*; em 29 fevereiro e 4 março, *La Creola* (1909),e em 28 março e 11 maio, *Caracolillo –Couplets del Café de Puerto Rico* (1908), denominada «linda fita colorida, feita expressamente para o Rio Branco pela casa Pathé Frères de Paris, de confecção do nosso operador Julio Ferrez(...)». –o que destacava o investimento financeiro daquele estabelecimento nesta sorte de produções[18].

Acompanhada por Pepe, Claudina Montenegro cantaria, em 14 e 15 maio o *Duo dos Patos* (1908) e em 27 maio, *Chrispino y la comadre* (1909). Quanto a Pepe, ele entoaria, junto de Cataldi, a *Romanza sentimental*, descrita como «fantasia soberba de dous cantores ambulantes que extasiam os vários moradores de um prédio (...)» (26 maio) – tal narrativa, pródiga na quantidade de alusões sonoras, abria espaço aos artistas para que esgrimissem suas capacidades histriônicas. A *mise–en–scène* dessas fitas remete às fitas cantadas da Gaumont, denominadas *phonoscènes*, rodadas para serem reproduzidas pelo *Chronophone* (que efetuava uma sincronização mecânica entre imagens e sons, como ressaltei anteriormente): os artistas entoavam canções interagindo em graus variáveis com o aparato mecânico – mais, caso a cena cinematográfica se configurasse como um número cantante teatral, e menos, caso se configurasse como uma cena dramática[19]. É preciso considerar, no entanto, que tal *mise–en–scène* teve larga voga, como comprova a já mencionada *Bonsoir, Mme La Lune*, que a Pathé rodara em 1904, ou as fitas rodadas nessa mesma época pelo *Jules Greenbaum's Deutsche Bioscope*[20]. Em todos esses casos, observa–se a concomitância de trechos eruditos e populares – certos números

18 As datas de exibição dos filmes aqui citados são oriundas da secção de anúncios da *Gazeta de Notícias*.

19 Maurice Gianati y Laurent Mannoni (edit). *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore* (France: John Libbey Eurotext, 2012).

20 Em 2015, a Giornate del Cinema Muto fez constar em seu programa a apresentação de um conjunto desses filmes sincronizados (compostos por trechos musicais eruditos e populares), oriundos da Neumayer Collection, da Deutsches Film institut. Cf. *Le Giornate Del Cinema Muto* 34 (2015), 177.

musicais são inclusive gravados por várias empresas, oriundas de países distintos, o que denota a existência de um repertório comum, transnacional. Atente-se igualmente à relevância, nestas produções, da espetacularidade sobre a narrativa, que se explicita especialmente no caso das fitas rodadas no Brasil, em que os cantores desempenhavam o seu ofício ao vivo.

Claudina e Pepe se despediriam do público em 2 de julho de 1909, para uma turnê paulistana, ocasião em que ocorre um festival em benefício em ambos, no qual se apresenta a fita *A Chaleira* (1909), «dueto escrito e musicado especialmente para o Rio Branco, posado e cantado pelos beneficiados». A despedida altissonante reproduz um procedimento comum ao teatro: a transferência da verba arrecadada no espetáculo para os artistas em nome dos quais ocorria o «benefício». Emerge para um primeiro plano a mistura de cinema e teatro que compunha o repertório apresentado no *Rio Branco* – quando não, a mistura de cinema e rito litúrgico, evento que igualmente havia sido cooptado pelo teatro, como nos demonstra o invulgar sucesso do drama *O Mártir do Calvário* (Eduardo Garrido, 1902).

O resvalar das duas artes, a teatral e a cinematográfica, acena para esse espetáculo cinematográfico *sui generis*, o qual coloca em debate constatações como a de Edgar Morin a respeito da imanência do cinema –cuja participação afetiva ocorria devido à distância do público com relação à ação apresentada[21]. No Rio de Janeiro, os atores das fitas cantantes ocupavam um espaço ambivalente, dentro e fora das telas, daí a peculiaridade de um evento como o festival em benefício acima retratado, momento de despedida entre os dois heróis impressos em película e as suas contrapartes reais. Dias mais tarde, Claudina Montenegro é substituída pela prima-dona Suzane, responsável, dali por diante, por dar voz às sombras moventes da colega de trabalho. Passarei doravante a um estudo de caso, a partir do qual assinalarei este intercambiar não apenas das artes, mas de suas modalidades eruditas e populares, e as especificidades dos filmes acompanhados de música, apresentados então no Rio de Janeiro.

21 Edgar Morin. *O cinema ou o homem imaginário* (Lisboa: Moraes Editores, 1970).

Entrecruzamentos de palco e tela: a propósito da(s) *Tosca(s)* de 1909

Tosca (1900), a obra-prima operística de Giacomo Puccini, acomodou-se aos cinematógrafos como se acomodara a de Carlos Gomes, miscigenada, feita de música, cinema e teatro. A rigor, *Tosca* antes de tudo é um melodrama de Victorien Sardou (1887). A ele refere-se o cronista Figueiredo Pimentel quando, por ocasião da exibição do *film d'art Tosca* (1909, 380 m. b/n) –rodado pela Pathé e dirigido por Charles Le Bargy –alinha a fruição do filme à fruição da peça teatral: «O Cinema-Pathé exibiu ontem, em sessão especial, para jornalistas e convidados, o film d'art Tosca, extraído do célebre drama de Sardou. É assombroso de perfeição. Representado por artistas notáveis, da Comédie Française, é o mesmo que se assistir à representação da peça»[22].

Quando exibida, *Tosca* atrela-se, no entanto, à ópera, sendo a orquestrado *Cinema-Pathé* acrescida para a ocasião, e a música de Puccini adaptada ao filme (de 380 metros; cerca de 20 min) pelo maestro C. Noli, regente da casa. Ocorre aqui um deslizamento entre as artes, que imprime à «Tosca» cinematográfica o *éthos* da operística. *Tosca* é um dos grandes sucessos cinematográficos do ano. Numa época em que filmes duravam três dias em cartaz, a obra de Le Bargy retorna diversas vezes às telas dos cinematógrafos, a pedido do público, potencializando-se, à medida que ocorriam as suas reexibições, os intercâmbios existentes entre cinema e palco[23]. Depois de exibido no *Pathé*, o filme chega ao cinematógrafo *Rio Branco* «com canto», segundo o anúncio – considerando-se que o barítono Cataldi cantaria no mesmo dia (14 junio) a ária de S. João, parte integrante de *Herodíade*[24], não é impossível que ele também integrasse a apresentação de *Tosca*. Sublinho aqui a simbiose então ocorrida entre teatro/ópera e cinema. Concomitantemente

22 Figueiredo Pimentel. «Binóculo», *Gazeta de Notícias* (20 abril 1909), 1.

23 «Cinema-Pathé», *Gazeta de Notícias* (20 abril 1909, 7 junho. 1909), 6; «Cinematógrafo Rio Branco», *Gazeta de Notícias* (14 junho 1909, 21 junho 1909, 5 julho 1909), 6.

24 «Cinematógrafo Rio Branco», *Gazeta de Notícias* (14 junho 1909), 6.

à *Tosca* cinematográfica –acompanhada ora de música, ora de canto–, sobe à cena da capital, numa das partes do programa do já mencionado *Cinema–Brasil* «semi–falante» (onde a certa altura os filmes passam a dividir espaço com curtas peças teatrais), uma versão do drama de Sardou pela troupe popular Les Barberis, sendo que, findo o 1º ato da peça, o tenor mirim Thiago Bavoso entoaria uma das árias da ópera[25]. Assim, o filme, a ópera e o drama teatral amalgamam–se num novo objeto, tipicamente carioca –embora sua matriz tenha vindo da França–, uma vez que construído segundo as especificidades locais.

Como se pode observar, a cena cinematográfica do período integrava um contexto de circularidade cultural: ao migrarem ao cinematógrafo, as árias, a música e os corpos empíricos dos artistas impregnavam os filmes ditos «silenciosos» de sentidos já construídos –transformando–se o cinema num espetáculo polifônico, símile do Rio de Janeiro de então, cidade em cujo tecido social se misturavam vozes muito mais variadas do que desejara a municipalidade, que lhe impusera a fórceps uma remodelação tendo em vista parâmetros europeus. Tal simbiose anuncia, ademais, a grande liberdade com que circulavam, então, as produções oriundas do repertório erudito e do popular.

25 «Cinema–Brasil», *Gazeta de Notícias* (29 julho 1909), 6.

Referências

ABEL, RICHARD y ALTMAN, RICK (eds). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ALTMAN, RICK. *Silent Film Sound*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2004.

ARAÚJO, VICENTE DE PAULA. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Filmografia do cinema brasileiro (1900-1935). Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Gov. São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

CARVALHO, DANIELLE CREPALDI. «Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922». 2 vols. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

COSTA, FERNANDO MORAIS DA. «Primeiras tentativas de sonorização no cinema brasileiro (os cinematógrafos falantes - 1902-1908)». Anais da ANPUH: XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, Paraná, Brasil, 2005.

GIANATI, MAURICE y MANNONI, LAURENT (eds.). *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*. France: John Libbey Eurotext, 2012.

KLENOTIC, JEFFREY. «The Sensational Acme of Realism: 'Talker' Pictures as Early Cinema Sound Practice», 156-166. En Abel y Altman (eds.) *The Sounds of Early Cinema*.

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34. Catalogo, 2015. *Pordenone: Le Giornate Del Cinema Muto*, 2015 <http://goo.gl/nDczZT>.

RICK ALTMAN. «The Living Nickelodeon», 232-240. En Abel y Altman (eds). *The Sounds of Early Cinema*.

MORETTIN, EDUARDO. «Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música». *Significação*, 31 (2009): 149-162. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.67094.

MORIN, EDGAR. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

Recurrencias temáticas en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931): deportes e idearios de gobierno[1]

XIMENA VERGARA VERSLUYS[2]
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

ANTONIA KREBS HOLMGREN[3]
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

A partir del hallazgo del breve filme *3,000 Chilean Girl Athletes* en el sitio web britishpathe.com, este texto explora las condiciones de su realización en el marco de la producción de los dos noticieros chilenos regulares de fines de los años veinte: *Actualidades El Mercurio* y *Actualidades La Nación*. Para esto, se repasa el estado del cine de no ficción de la época y se analiza el recuento estadístico que arrojó la revisión de los contenidos de más de 1.800 notas fílmicas, a partir de los temas que se presentaban con mayor frecuencia en los noticieros. Dado que las noticias de deportes y de actos de gobierno son las más reiteradas, se propone que el ideario político y la lógica censora del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo determinó en parte esta predominancia temática.

Palabras claves: noticieros cinematográficos, deportes, gobierno.

---

1 Este trabajo es resultado de la investigación «Registros y usos documentales, 1895-1932», financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual (2017), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Participan en ella Ximena Vergara, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel.

2 Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es coeditora de los libros *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (2016) y *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile; 1908-1940* (2011).

3 Periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile; actualmente cursa el Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Condujo una investigación acerca del cineasta chileno Antonio Radonich, para el documental «Cinema Porvenir» (en desarrollo), y participó como coinvestigadora en el proyecto «Noticieros cinematográficos chilenos» (Fondo Audiovisual del CNCA 2015).

Los registros documentales del cine silente chileno se presentan, muchas veces, como piezas fílmicas dispersas y de procedencia desconocida. Datar o contextualizar imágenes del pasado es un ejercicio complejo, aunque pueden encontrarse respuestas, por ejemplo, en la prensa. En britishpathe.com, el más extenso archivo digital de noticieros a nivel mundial, se encuentra justamente uno de estos fragmentos dispersos: *3,000 Chilean Girl Athletes*, del cual se menciona la fecha (1927), el lugar de la filmación (el Club Hípico de Santiago de Chile), y una descripción explicativa: lo que se ve en pantalla es la celebración de una festividad nacional, mediante lo que se califica como una «hábil demostración» de ejercicios en grupo. Como fragmento nuevo del cine documental silente[4], nos interesa aquí comprender por qué la filmación de esta «Revista de Gimnasia de los liceos de niñas»[5] acabó resguardada en el acervo Pathé, y también problematizar el sustrato ideológico que hay detrás de estas imágenes. Para esto, revisaremos el deporte como un tema privilegiado de los noticieros cinematográficos y exploraremos otro tema recurrente: las notas relacionadas con el gobierno. En relación a lo anterior, adelantamos que el periodo en que funcionaron regularmente los noticieros que aquí revisaremos, *Actualidades La Nación* y *Actualidades El Mercurio*, coincide con el primer período presidencial de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), en el que aplicó políticas censoras de forma recurrente.

4 Como es sabido, la mayoría de los materiales fílmicos no fueron resguardados. Sin embargo, a través de pesquisas de prensa se han obtenido cifras estimadas del volumen de las realizaciones. En su fundamental libro *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Alicia Vega detectó la realización de cuarenta filmes silentes de carácter documental. En el transcurso de esta investigación ya hemos detectado más de 150 registros, a los que se suman alrededor de 500 noticieros.

5 «Revista de Gimnasia» fue el nombre «con que se denominó a las actividades públicas y sociales destinadas a las demostraciones de la actividad física. Estas acciones fueron creadas con el fin de incrementar las fuerzas defensivas del país mediante el desarrollo de las fuerzas físicas y morales que ofrecía la gimnasia, a partir de los círculos médicos, higienistas y pedagógicos». (Referencia: minisitio acerca de La Educación Física en Chile, Memoria Chilena <www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100666.html>).

Contexto documental de los años veinte

Pensar el cine de no ficción chileno de fines de la década del veinte implica considerar al menos tres usos prácticos que se les dieron a los registros documentales. Primero, destaca el cine educativo, consolidado con la creación del Instituto de Cinematografía Educativa en 1929, pero que ya durante la década del veinte, e inclusive durante la primera década del siglo veinte, contaba con un desarrollo[6]. Luego, destaca el documental por encargo asociado a la propaganda, la cual entendemos desde dos puntos de vista. Por un lado, se detecta un tipo de propaganda que hoy podríamos llamar «publicitaria», en la cual los documentales por encargo se asocian a bienes de consumo y empresas[7]. Por otro lado, se percibe un tipo de propaganda con sustento político. Es decir, se trata del uso del documental por encargo como medio para propagar ideas de país. Aquí, un caso representativo fue el de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, un evento en el que, según Sylvia Dümmel, se presentaría un «Chile Nuevo» que perseguía un ideal de progreso, y «se mostraba triunfalista acerca de su situación actual y estaba henchido de un fuerte orgullo nacionalista»[8]. En el caso de la difusión por medio del cine, la Comisión Organizadora, además de hacer un llamado a los particulares, encomienda a Andes Film la confección de la

6 Ver Paulina Acharán, «El Instituto de Cinematografía Educativa durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)»; Analía Álvarez et al. «El cine en el aula: el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1929-1948)»; y Mónica Villarroel, «Cine silente y educación: el caso del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE)».

7 Podemos ver un ejemplo de este uso documental en el aviso de la exhibición de *Actualidades La Nación* N°66, en el cual se dice: «La propaganda por medio de la cinematografía está dando óptimos resultados. Y usted necesita dar a conocer mejor su industria y los artículos de su fabricación. Hágase hacer una información en las Actualidades La Nación y palpará inmediatamente sus buenos resultados» (*La Nación*, 25 de mayo de 1928). En la misma línea de este aviso, que promovía los documentales por encargo de Andes Film, una nota incluida en el aviso de la exhibición de *Actualidades El Mercurio* N°40, refería al trabajo de Heraldo Film: «*Para la confección de Películas Industriales, Comerciales, Agrícolas, de Propaganda. ¡Pida Usted! Presupuesto gratis y sin compromiso a Heraldo Film*» (*El Mercurio*, 14 de octubre de 1927).

8 Sylvia Dümmel. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen país de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* (Santiago: RIL, 2012), 51.

película *Chile*, considerada en el magazine *Zig-Zag* como «la mejor cinta que se ha hecho de las bellezas sin paralelo de nuestro país, especialmente de la región de los lagos»[9].

Hasta aquí, dos palabras claves asociadas al documental de la época: educación y propaganda. Otro concepto es el de «información de actualidad», fundamental para entender los noticieros cinematográficos. Estos, de acuerdo a las características otorgadas por Baechlin y Müller Strauss, se exhiben regularmente; cada edición incluye varias notas de temas diversos y relacionados con eventos recientes o de interés al momento de su exhibición; tienen una duración estándar; y tienen una presentación directa, independiente del tema a tratar[10].

Los noticieros cinematográficos y sus estadísticas

En el caso chileno, los noticieros regulares y de mayor duración fueron dos, y estuvieron asociados a la prensa, mostrando cómo esta vio en el cine una destacada herramienta de difusión noticiosa[11]. Por un lado, está *Actualidades El Mercurio*, a cargo de Estudios Borcosque, Heraldo Films y Page Bros Films, y que contó con 240 números, exhibidos regularmente entre febrero de 1927 y marzo de 1931. Por otro lado, está el noticiero *Actualidades La Nación*, operativo también desde febrero de 1927, y finalizado en enero de 1931, alcanzando 214 números, que estuvieron a cargo de Andes Films. Cada número

9 *Zig-Zag*, N°1241, 01 de Diciembre de 1928.

10 Peter Baechlin y Maurice Müller Strauss. *Newsreels across the World* (París: Unesco, 1952).

11 En el texto «Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)» nos hemos referido en detalle al panorama y desarrollo de los noticieros cinematográficos. Como antecedentes, mencionamos dos principales: *Actualidades del Centenario* y *Actualidades de Magallanes* a cargo de Antonio Radonich y José Bohr (trece números exhibidos entre 1919 y 1922). Luego, en el caso de la relación con la prensa, planteamos que fueron justamente los tres diarios modernos de la época (*El Mercurio*, *La Nación* y *El Diario Ilustrado*), los que vieron en el cine una herramienta eficaz para captar a un público masivo y para capturar las noticias con inmediatez; ambas características de la prensa moderna. Por su parte, en el texto «Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)» expusimos las vinculaciones entre los noticieros y distintos aspectos del cine chileno, como las casas productoras o los inicios del cine sonoro.

incluía entre cuatro y nueve notas sobre temas diversos. En ambos diarios se anunciaban los estrenos y repeticiones, y también el detalle de las noticias, con lo cual quedan evidencias de sus contenidos en la prensa escrita. Por tanto, a partir de estos registros y por medio de un trabajo estadístico, pueden abstraerse las recurrencias temáticas de más de 1.800 notas fílmicas. Ahora, para comprender las estadísticas, hay un punto fundamental a considerar: el diario *La Nación*, y por añadidura su noticiero, constituían la voz oficial de Carlos Ibáñez del Campo, y como tal, gran parte de su pauta mediática estuvo determinada por las directrices y objetivos del gobierno. Tampoco *El Mercurio* escapó a las directrices estatales, tanto por la censura como por el hecho de que Carlos Borcosque –entonces director de Heraldo Films– era afín a la dictadura de Ibáñez[12].

En concreto, las estadísticas indican que en el noticiero de *La Nación* predominaron las notas sobre deportes, mientras que el tema más frecuente en las notas del noticiero de *El Mercurio* fue la actualidad extranjera –producto del intercambio con agencias o productoras de noticieros internacionales, como Pathé Films–, seguidas de las informaciones deportivas. También en ambos noticieros ocuparon un lugar destacado las notas de «esparcimiento y turismo», a lo cual siguen notas que proponemos agrupar bajo el denominador común de «actividades de gobierno». Se trata de los asuntos de gobierno propiamente tales, los actos y actividades de instituciones, y también de las noticias de obras públicas y urbanismo[13]. Dado que esta última agrupación corresponde a notas fílmicas nacionales –a diferencia de las «actualidades extranjeras»–, tenemos que las recurrencias temáticas en el plano chileno son «deportes», «esparcimiento y turismo» y las «actividades de gobierno». En esta ocasión nos referiremos a la primera y la tercera.

12 Ver Jorge Iturriaga, *La masificación del cine en Chile, 1907-1932* (Santiago: LOM, 2015), 206 y 207.

13 En ocasiones es posible agregar a esta agrupación de «actividades de gobierno» noticias relacionadas a industrias, y también celebraciones, ceremonias o inauguraciones.

Deportes

Partidos de fútbol, matchs de boxeo, campeonatos de tenis y todo tipo de despliegues atléticos eran recurrentes en los noticieros de la época, lo cual es comprensible si consideramos que el deporte –en un contexto de medios de comunicación censurados– es un tema de interés general, exento de polémicas y alejado de la política. Además, desde el punto de vista de los productores de los noticieros, el deporte representa ventajas en cuanto a su filmación: directores y camarógrafos pueden anticiparse a los eventos, filmar desde diferentes planos, y obtener una secuencia completa con inicio, desarrollo y desenlace, es decir, con una progresión dramática fácil de mostrar.

Esto nos permite retomar el filme que mencionamos al comienzo sobre la presentación gimnástica de los liceos de niñas en el Club Hípico, la cual fue registrada por ambos noticieros en octubre de 1927. En una nota de *El Mercurio* se expresa: «Presentarán la película completa de la gran revista de gimnasia del Club Hípico, efectuada el sábado pasado y se le agregará la presentación de hoy, con el objeto de presentar una información lo más completa posible»[14]. Lo mismo sucede en el caso de *La Nación*: «¡Magnífica presentación de tres mil niñas en el Club Hípico. Ejercicios gimnásticos y danzas clásicas. Un espectáculo que causará sensación en el extranjero. Película conceptuada unánimemente como la mejor Actualidad salida de talleres nacionales»[15] . Específicamente, resaltando la última nota, lo que nos interesa aquí es dar cuenta de un proceso habitual de la época: el intercambio de notas entre noticieros nacionales y extranjeros[16]. Se trató de una práctica instaurada por

14 *El Mercurio*, 11 de octubre de 1927.

15 *La Nación*, 15 de octubre de 1927.

16 Avisos de estrenos evidencian el intercambio de materiales fílmicos entre productoras nacionales y extranjeras, tanto en el noticiero de *El Mercurio*: «(películas) filmadas por los Estudios Borcosque y enviadas a Estados Unidos y distribuidas para su exhibición en todo el mundo, por la Pathé News, New York» (*El Mercurio*, 25 de junio de 1927); como en el noticiero de *La Nación*: «Nota exclusiva de nuestros corresponsales Valle Films de Buenos Aires, cuya exclusividad tenemos para Chile» (*La Nación*, 11 de marzo de 1927). Sobre esta práctica, de uso extendido en la época, es posible profundizar en Luke

las empresas como un modo de ampliar su cobertura, sin necesidad de contratar corresponsales a lo largo del globo, y que resultaba en un beneficio mutuo, porque como señalamos antes, otro de los temas que primaba en las notas de *La Nación* y *El Mercurio* eran las actualidades de origen extranjero.

Como podemos ver, esta información nos permite entender por qué *3,000 Chilean Girl Athletes* se encontraba resguardada en el acervo de britishpathe.com, aunque esto abre una nueva discusión: el recorrido por el extranjero de las imágenes-país, en tanto construcciones imaginarias y ansiedades de autorrepresentación positiva. En consecuencia, si miramos el desplante de las liceanas chilenas, la pregunta que surge es ¿qué proyección nacional se trama tras esta? Y también: ¿qué difunden los dos medios de prensa proclives –voluntaria o involuntariamente– al gobierno de Ibáñez? Como respuesta, creemos que la exhibición de un desfile que se asemeja más a una parada militar que a un ejercicio escolar, proyecta estabilidad, orden y disciplina, dejando en evidencia el ideario nacionalista que sustenta la relevancia otorgada al deporte. Efectivamente, durante su mandato Ibáñez impulsó la educación física y actividades como el scoutismo[17], dentro del contexto escolar, lo que no es de extrañar considerando su propia formación militar. En relación a este impulso del deporte, dice Acharán:

> en estos años en que el nacionalismo había retomado sus fuerzas, el deporte era considerado por el gobierno de Ibáñez como una actividad positiva y necesaria para la nación, al formar sujetos vigorosos físicamente y sanos de cuerpo y mente, que en el futuro terminarían siendo buenos ciudadanos[18].

McKernan (ed.), *Yesterday's News: The British Cinema Newsreel Reader* (Londres: British Universities Film & Media Council, 2002).

17 Reglamento de Escuelas Primarias, decreto del Ministerio de Educación dictado en abril de 1929, citado por Jorge Rojas en *La Dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago: Editorial Universitaria, 1993), 54.

18 Paulina Acharán, «El Instituto de Cinematografía Educativa durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)», Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia de la Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013, 139.

Más específicamente, esta última autora detecta películas sobre deportes realizadas o difundidas por el Instituto de Cinematografía Educativa, considerando el decreto n° 5531 que creó la Dirección General de Educación Física, el 20 de noviembre de 1928. En este se lee: «la Educación Física tiende a acrecentar el vigor de la raza y contribuye por lo tanto, al aumento de la potencia productora de la República», y «bien dirigida, ella favorece el desarrollo moral y habilita al individuo para sacar mejor provecho de la educación intelectual [...]»[19]. Resuenan aquí las palabras «vigor» y «raza», que se condicen con los supuestos que operaron detrás de las revistas de gimnasia, como la que hemos mencionado, y que ya habían sido enunciados tempranamente. Efectivamente, en el documento *La III Gran Revista de Jimnasia del 8 de septiembre de 1911* se señalan los compromisos asumidos por la Unión de Profesores de Educación Física, fundada el 25 de noviembre de 1909. El punto que encabeza la lista de promesas es decidor: «Propender al mejoramiento de la raza por medio de la formación de un sistema nacional de cultura física»[20].

En este sentido, si bien las diferencias a nivel artístico son notorias, estos breves segundos que quedan de la revista de gimnasia de 1927 dialogan visual e ideológicamente con las concentraciones hitlerianas filmadas por Leni Riefenstahl. Más específicamente, en relación al deporte, no es casual que uno de los destacados documentales de esta directora sea el de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1938. Con esto dejamos abierta la pregunta: ¿cuánto nos hablan de política, cuán ideológicas son las notas deportivas «exentas de polémicas»?

19 Citado en Paulina Acharán, «El Instituto de Cinematografía Educativa durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)» (Tesis inédita, 2013), 65. Fuente: Ricardo Donoso, *Recopilación de leyes, reglamentos y decretos, relativos a los servicios de la enseñanza pública* (Santiago: Ed. Talleres de Imprenta de la Dirección General de Prisiones, 1937).

20 Unión de Profesores de Educación Física de Chile, *La III Gran Revista de Jimnasia del 8 de setiembre de 1911* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1911), 3.

Actividades de gobierno

Como decíamos, el desfile de las liceanas proyecta estabilidad, orden y disciplina, con lo que se anula todo indicio de alteración. En relación a esto, dice Jorge Rojas: «parte del objetivo del gobierno era obtener un clima de orden público, es decir, condiciones que hicieran imposible la revolución social o cualquier alteración en las instituciones y valores considerados permanentes de la nación»[21]. Si pensamos en esta última idea de imposibilitar «revoluciones» y «alteraciones» por medio del orden, es comprensible que las que sí llegaron a existir fueran silenciadas por la prensa: «El gobierno demostró especial preocupación por la difusión de información sobre conspiraciones que implicaran a militares. También se trató de controlar las noticias sobre huelgas y, evidentemente, los comentarios adversos al gobierno»[22]. Tanto es así, que el citado Rojas menciona la dificultad de «reconstruir la actividad huelguística dentro del periodo 1927-1931»[23]. Hay aquí, por tanto, un punto que nos permite entender por qué en los noticieros no se encuentra prácticamente ninguna nota de estilo[24]. A la inversa, y como anunciábamos, predominan las «actividades de gobierno», siendo representativos dos asuntos que se reiteran a lo largo de los años que duraron los noticieros: por un lado, las actividades institucionales, y por otro, la presencia constante de Ibáñez del Campo en las pantallas.

Tomaremos como ejemplo la institución de Carabineros, fundada en abril de 1927, cuando Ibáñez era el «hombre fuerte» del gobierno de Emiliano Figueroa. Con el lema de «Orden y Patria», la función de esta institución era hacer cumplir las leyes, y la pantalla los presenta

21 Jorge Rojas, *La Dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago: Editorial Universitaria, 1993), 23.

22 Ibíd., 29.

23 Ibíd., 71.

24 De los estudios que abordan el tema de la censura cinematográfica de la época, destacamos el libro *La masificación del cine en Chile, 1907-1932*, de Jorge Iturriaga, y el artículo «Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945», de Fernando Purcell.

amigablemente al público. Ahora, como ha sido un gesto usual en nuestra historia, bajo un régimen dictatorial se obvian imágenes de violencia y, en los años veinte, tanto *Actualidades La Nación* como *Actualidades El Mercurio* difunden imágenes celebratorias. Año a año, se anuncia el Día del Carabinero, y una de estas actualidades deja manifiesta la presencia del mandatario: «Se celebra con gran brillo El Día del Carabinero. La llegada de S.E. el Presidente de la República a la Escuela de Carabineros. Concurso Hípico. Durante el almuerzo»[25].

Como en muchas otras notas, Ibáñez es el invitado principal, y esta presencia es sólo una muestra de sus constantes apariciones en los noticieros. En efecto, aparece desde que es proclamado como candidato[26], se anuncia constantemente su asistencia a variadas inauguraciones y otras actividades, e incluso se avisa de la celebración de su cumpleaños en La Moneda[27] y de su matrimonio[28].

Tras esta presencia insistente de Ibáñez en los noticieros se percibe una fuerte conciencia mediática. El registro documental, en este sentido, se suma al catálogo de imágenes sobre el presidente que desde el inicio de su mandato fueron difundidas desde La Moneda, en afiches y portadas de periódicos. Un ejercicio de difusión pictórica que, según Rojas, serviría para «magnificar la figura del Presidente», a través de una lógica de «personalismo»[29]. En base a esta reflexión, y sumado a lo aquí expuesto, podemos mencionar finalmente que Ibáñez del Campo detectó el potencial propagandístico de la imagen cinematográfica, haciendo un uso estratégico de esta para resaltar tanto su figura como el ideario asociado a su gobierno.

25 *Actualidades El Mercurio*, N° 137, 09 de noviembre de 1929.

26 *Actualidades El Mercurio* N°15, 20 de mayo de 1927, «La solemne proclamación del coronel Carlos Ibáñez en el Teatro Esmeralda como candidato a Presidente de la República».

27 *Actualidades La Nación* N° 95, 13 de noviembre de 1928, «Onomástico de S. E. en la Moneda».

28 *Actualidad extraordinaria La Nación* N°38, 10 de diciembre de 1927, «El matrimonio de S. E. el Presidente de la República con todos sus detalles».

29 Jorge Rojas, *La Dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago: Editorial Universitaria, 1993), 14.

Bibliografía

ACHARÁN, PAULINA. «El Instituto de Cinematografía Educativa durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)». Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013.

ÁLVAREZ, ANALÍA, COLLEONI, DANIELA y HORTA, LUIS. «El cine en el aula: el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1929-1948)». *Cuadernos Chilenos de la Historia de la Educación* Nº 2 (enero 2014): 20-46.

BAECHLIN, PETER y MULLER-STRAUSS, MAURICE. *Newsreels across the world*. París: Unesco, 1952.

CORREA, SOFÍA; FIGUEROA, CONSUELO; JOCELYN-HOLT, ALFREDO; ROLLE, CLAUDIO; VICUÑA, MANUEL. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana, 2008.

DÜMMEL, SYLVIA. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen país de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Santiago: RIL, 2012.

ITURRIAGA, JORGE. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932*. Santiago: LOM ediciones, 2015.

MCKERNAN, LUKE (ed.). *Yesterday's News: The British Cinema Newsreel Reader*. Londres: British Universities Film & Media Council, 2002.

MEMORIA CHILENA. Minisitio acerca de La Educación Física en Chile, disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97435.html>.

PURCELL, FERNANDO. «Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945». *Atenea*, 503- I (2011): 187-201.

ROJAS, JORGE. *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)*. Santiago: Editorial Universitaria, 1993.

Unión de Profesores de Educación Física de Chile. «La III Gran Revista de Jimnasia del 8 de setiembre de 1911». Santiago: Imprenta Universitaria, 1911.

VEGA, ALICIA. *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VERGARA, XIMENA y KREBS, ANTONIA. «Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)». Disponible en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-458#titulo10>.

_____. «Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)», 241-251. En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, coordinado por Mónica Villarroel. Santiago: LOM ediciones, 2016.

VILLARROEL, MÓNICA. «Cine silente y educación: el caso del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE)», 147-155. En *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, coordinado por Mónica Villarroel. Santiago: LOM ediciones, 2014.

La Dama de las Camelias, *Carnaval Atlântida* y la ilusión industrialista

LUÍS ROCHA MELO[1]
UFJF - BRASIL

Resumen

Este trabajo propone un análisis comparativo entre *La Dama de las Camelias*, de José Bohr, y *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle. Nuestra hipótesis es que estas dos películas, aunque pertenecientes a contextos muy diversos, representan en sus respectivos países esfuerzos semejantes de participación en el debate cinematográfico de los años 1940-1950. En la «comedia carnavalesca» de José Carlos Burle, los conflictos ocurren casi exclusivamente en términos de ideas: el debate gira en torno a la modernización de antiguas y superadas concepciones de espectáculo cinematográfico. En *La Dama de las Camelias*, las principales dificultades son de tipo económico y profesional: lo que está en juego es la amenaza real de estancamiento de cierto modelo de producción.

Palabras claves: historiografía audiovisual, comedias populares, películas musicales.

Las cinematografías latinoamericanas presentan problemas y características comunes. Sólo para citar un ejemplo, las tentativas de industrialización basadas en el modelo del *studio system* hollywoodense y en el éxito de determinados géneros

1 Doctor en Comunicaciones por la Universidad Federal Fluminense, investigador y profesor de la Universidad de Juiz de Fora (Brasil). Cineasta. Coordinador del Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual, con apoyo del CNPq y Fapemig. Dirigió los largometrajes *Um homem e seu pecado* (2016) y *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012), y los cortos *Cinebiogravura* (2017) y *Que cavação é essa?* (2008), entre otras realizaciones.

cinematográficos (como la comedia musical popular) pueden encontrarse, a lo largo de las décadas de 1930-1950, tanto en Brasil como en las cinematografías argentina, mexicana y chilena. Además, el análisis comparativo de las películas y de las experiencias de producción del cine latinoamericano posibilita la renovación de temas y enfoques relativos al propio cine brasileño[2].

El Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual, vinculado al curso de Cine y Audiovisual del Instituto de Artes y Diseño de la Universidad Federal de Juiz de Fora (Brasil) está desarrollando una serie de investigaciones acerca de las «películas sobre cine», con especial interés en el análisis de la historia del cine «escrita» por los filmes. Dicha investigación abarca no sólo el cine brasileño, sino también los estudios comparativos que trabajan con la cinematografía latinoamericana. Por lo tanto, proponemos aquí un análisis comparativo entre *La Dama de las Camelias* (1947, 95 min, 35 mm, b/n), de José Bohr, película producida por Chile Films-Estudios Cinematográficos de Chile S. A., y *Carnaval Atlântida* (1953, 92 min, 35 mm, b/n), producida por Atlântida Cinematográfica S. A. Ambas fueron, en sus respectivos países, dos importantes iniciativas empresariales que marcaron las décadas de 1940 y 1950.

Fundada en 1942, en Santiago, Chile Films fue una empresa de economía mixta vinculada a la Corfo (Corporación de Fomento de la Producción), organismo a su vez implantado en 1939 y subordinado al Ministerio de Hacienda. Después de enfrentarse a diversas crisis y reformulaciones en sus estatutos, Chile Films cerró sus puertas en 1949.

Atlântida fue fundada en Río de Janeiro, en 1941, a través de la venta de acciones populares y de la incorporación de 23 socios,

2 Ver el libro de Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (París: L'Harmattan, 2000). Del mismo autor, véase también *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003). Para una discusión sobre las relaciones entre el cine moderno, la crítica y el cine latinoamericano, ver: Fabián Rodrigo Magioli Núnez, «O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas» (Memoria para optar al grado de Doctor en Comunicaciones, Universidad Federal Fluminense, 2009).

incluyendo cineastas, periodistas y al empresario Paulo Burle, vinculado al comercio, a la industria y a la prensa[3]. En 1947, el poderoso exhibidor y distribuidor Luiz Severiano Ribeiro Júnior se convirtió en el accionista mayoritario de Atlântida. El estudio funcionó ininterrumpidamente hasta 1963.

A pesar de las distancias y diferencias que particularizan las experiencias chilena y brasileña, *La Dama de las Camelias* y *Carnaval Atlântida* hacen fuertes críticas a ciertas ilusiones industrialistas comunes a la cinematografía de los dos países. En el primer caso, la acusación se vuelve contra la propia Chile Films; *Carnaval Atlântida*, a su vez, tiene como objetivo la contemporánea Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada en 1949 por industriales pertenecientes a la gran burguesía de São Paulo, inspirada en el cine europeo y en el modelo del *studio system* hollywoodense.

En la película de José Bohr, el estudio Clave y el director Max Longo (interpretado por Roberto García Ramos) se enfrentan a una serie de dificultades, especialmente de carácter financiero, intentando llevar a la pantalla una fiel adaptación de *La Dama de las Camelias*, la clásica novela de Alexandre Dumas hijo. Una actriz de teatro popular, Desideria de los Ríos (Ana González), acompañada por su tío y sus amigos artistas, busca sin éxito ingresar en el reparto de la producción. Para construir los escenarios adecuados, el estudio compra un pequeño teatro popular de barrio, donde la celebridad no era otra que Desideria. En medio de la crisis financiera y administrativa en que se sumerge el estudio Clave, Max Longo es abandonado por parte del equipo técnico y del elenco principal, incluyendo la *star* Luz de la Clarté, intérprete del papel principal. Presionado por productores y accionistas, Max Longo recurre a Desideria, quien asume el personaje-título de la producción. La novela de Dumas hijo termina por convertirse en una farsa cómica.

De acuerdo con José M. Santa Cruz G., *La Dama de las Camelias* es un filme que se divide en dos:

3 Paulo Burle era hermano de José Carlos Burle, director de *Carnaval Atlântida*.

el primero, que corresponderá al primer tercio y minutos finales de la película, es una ficción patética de las pretensiones del cine industrial chileno. El segundo, que corresponde a los dos tercios finales, es una sátira cómica a La Dama de las Camelias. Esta fragmentación temporal desarticula la transparencia cinematográfica, para enfrentar un estado ideal de representación (primera parte) y consecutivamente su sátira (segunda parte)[4].

En *Carnaval Atlântida*, el productor Cecílio B. De Milho (Renato Restier), propietario del estudio Acrópole Filmes, pretende producir un gran «épico» sobre Helena de Troya. Para tal fin, le pide a su ayudante Augusto (Cyll Farney) que invite al profesor Xenofontes (Oscarito), un especialista en la Antigua Grecia, a escribir el guión. El salario es atractivo, y Xenofontes, aunque reticente, estará de acuerdo en participar, sobre todo después de conocer a la sobrina de Cecílio, el «huracán cubano» Lolita (María Antonieta Pons). Ella se ha comprometido a un falso conde de Verdura (José Lewgoy), que en realidad es un simple chofer. En el estudio Acrópole, dos trabajadores de limpieza (Grande Otelo y Colé) intentan convencer a Cecílio B. De Milho a hacer del mito griego de Helena de Troya una «comedia carnavalesca», pero son rechazados. Augusto y Regina (Eliana), hija de Cecílio, forman la pareja romántica de la película. Al final, Lolita, Xenofontes, Augusto y Regina convencen a Cecílio B. De Milho para unirse al samba y producir un musical, ya que en el cine brasileño todavía no existían las condiciones adecuadas para hacer una superproducción como *Helena de Troya*.

Es interesante observar que tanto *La Dama de las Camelias* como *Carnaval Atlântida* apuestan a géneros de gran aceptación popular, como la «comedia citadina», con una de sus principales intérpretes, Ana González, y su afamada personaje La Desideria[5],

4 José M. Santa Cruz, «José Bohr y un cine ausente», en *El cine que fue: 100 años de cine chileno*, eds. José M. Santa Cruz y Claudia Barril (Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2011), 45.

5 Alonso Machuca Serey, «Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947», en *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Eds. María Paz Peirano y Catalina Gobantes (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015), 200-202.

y las comedias musicales carnavalescas, también conocidas como «chanchadas», protagonizadas por los cómicos Oscarito y Grande Otelo[6]. Sin embargo, en *La Dama de las Camelias* y *Carnaval Atlântida*, estos géneros son «atravesados» por la reflexividad de la representación del medio cinematográfico, así como por las críticas direccionadas al proyecto industrial. Lo que busca *La Dama de las Camelias* es poner de relieve las contradicciones entre el proyecto de un cine «ideal» (identificado con la industria hollywoodense) y las condiciones concretas de producción. *Carnaval Atlântida*, a su vez, apunta a un proyecto estético e ideológico que los productores nacionales deberían seguir.

Aquí señalamos una de las principales diferencias entre las propuestas cómicas de *La Dama de las Camelias* y *Carnaval Atlântida*, que se hacen evidentes a la luz de un análisis comparativo. En el primer caso, la imposibilidad traumática del estudio chileno de producir satisfactoriamente una adaptación de una novela francesa del siglo XIX es una desventaja. Aunque el proyecto sea llevado a cabo, la película resulta una farsa que avergüenza incluso al propio director Max Longo. En la película brasileña, por el contrario, el deseo de realizar una superproducción es conscientemente descartado; aceptando producir el musical carnavalesco, el productor Cecílio B. De Milho celebra su acertada decisión. La película «seria» podría realizarse en el futuro.

Entre 1945 y 1947, las relaciones entre Chile Films y la Corfo fueron bastante conflictivas. Además de las dificultades financieras y del aumento de los costes de producción, el contexto internacional perjudicó la importación de celuloide. De acuerdo con María Paz Peirano, los embates entre la Corfo y Chile Films fueron atravesados por escándalos, destituciones de directores y consejeros,

6 Existe una amplia bibliografía en torno a la «chanchada». Véase, por ejemplo, José Inácio de Melo Souza y Afrânio Mendes Catani, *A chanchada no cinema brasileiro* (São Paulo: Brasiliense, 1983); Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989); y Máximo Barro, *José Carlos Burle. Drama na chanchada* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2007).

y restructuraciones internas[7]. En 1946 –año de la producción de *La Dama de las Camelias*– se hace pública, con gran alarde, la caótica situación financiera de Chile Films, con pérdidas de alrededor de 30 millones de pesos. Entre las posibles causas, se señaló la posibilidad del desvío de fondos[8].

Tal vez esto pueda explicar la crudeza con la que se representa la actividad cinematográfica en *La Dama de las Camelias*. En la primera parte del filme, los productores enfrentan la escasez de plata y celuloide, además de un plazo absurdo (tres días) para la conclusión de la filmación. Mientras tanto, los financistas amenazan al estudio: el no cumplimiento de los plazos y cláusulas contractuales podrá llevar a los productores, e incluso al director, a la cárcel. A la vista de las terribles presiones, Max Longo decide hacer el filme «posible», encargándose él mismo de casi todas las funciones –detrás y delante de las cámaras– y poniendo a Desideria en el papel de Margarita Gautier. Hasta entonces arrogante y megalómano, el director Max Longo se entrega doblemente: al asedio de Desideria y al género de la comedia popular.

La forma como José Bohr construye esa aproximación es curiosa. Durante las filmaciones, Desideria y Max Longo se enamoran, pero sólo al final de la película nosotros como espectadores nos damos cuenta de esto. Fuera de la cabina donde exhiben *La Dama de las Camelias* para los financistas de Clave, Max Longo y Desideria conversan aprensivos. Ella se muestra apasionada y cariñosa; él sólo piensa en destruir la película: cree que el resultado final va a arruinar su carrera. Sin embargo, la versión cómica de *La Dama de las Camelias* resulta en un éxito extraordinario entre los financistas, que se convencen de que el público aplaudirá la producción. El prestigio de Max Longo está seguro. En ese momento, Luz de la Clarté, la actriz que lo abandonó, vuelve a aparecer. La comedia se convierte en melodrama: Longo se reconcilia con Luz; de nuevo Desideria es víctima del desprecio.

7 María Paz Peirano, «Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940», en *Chilefilms, el Hollywood criollo*, 103 y 111-112.

8 Ibíd., 114.

En comparación con *La Dama de las Camelias*, la representación del medio cinematográfico en *Carnaval Atlântida* parece mucho menos objetiva. Véase, por ejemplo, el propio entorno del estudio, la jerarquía entre los empleados, y las relaciones entre empleadores y empleados. No desconocemos que Cecílio B. De Milho es el propietario de Acrópole Filmes, pero su papel en el proyecto de «Helena de Troya» es ambiguo. A veces actúa como productor, hablando con autoridad, otras veces aparece como el director, como en la escena en la cual dirige una especie de «prueba», bromeando con el conde de Verdura y el profesor Xenofontes. En el campo opuesto, los trabajadores de limpieza (Grande Otelo y Colé) intentan trabajar como guionistas y directores, pero no logran ascender en la jerarquía del estudio.

Aún más difusos son los personajes pertenecientes a la capa «intermedia» del estudio Acrópole: Augusto, Regina y Lolita. El primero es el asistente de Cecílio, pero ambiciona convertirse en director. Sin embargo, incluso en la escena de la «prueba», no lo vemos desempeñándose como tal. El parentesco con Cecílio B. De Milho libera a Regina y Lolita de cualquier compromiso burocrático o contractual con el estudio; ellas no son empleadas de Cecílio, pero tienen talento para bailar y cantar. Regina viene inclusive a crear un número musical, ordenando en secreto al escenógrafo que diseñe la escena.

Al contrario de lo que ocurre en *La Dama de las Camelias*, en la película de José Carlos Burle casi no vemos al Acrópole Filmes en actividad. Además de la escena de la «prueba» antes mencionada, la mayoría de las escenas musicales son «ideas» contadas por uno u otro personaje. En *Carnaval Atlântida* hay una curiosa tensión entre esos números «imaginados» y los que se producen en el nivel diegético.

Lo que llamo aquí «números musicales diegéticos» son aquellos que van de acuerdo a un espacio-tiempo narrativo percibido como «real», en el contexto de una acción dramática. Por ejemplo, cuando los trabajadores de limpieza ensayan un número con el cantor Francisco Carlos, o cuando Bill Farr canta en una comemoración de

cumpleaños para los invitados. Los números musicales «imaginados» siguen formando parte de la acción dramática, pero en un sentido «no-diegético» (es decir, fuera del espacio-tiempo «real» construido por la ficción en la cual se ancla el espectador). Son ejemplos de números musicales «imaginarios» aquellos contados por un personaje a otro. En el caso de un número como el de *No tabuleiro da baiana*, se puede notar una estructura que se acerca al *mise-en-abyme*. El escenógrafo describe a Cecílio B. De Milho el número imaginado por Regina; en ese número, un vendedor de periódicos que no logra venderlos, y en un momento dado, se duerme en un banco y sueña con un número musical –*No tabuleiro da baiana*, con Grande Otelo y Eliana–. El comienzo del ensueño está indicado por un fundido encadenado.

Es interesante observar que los números musicales diegéticos parecen más convencionales, ya que obedecen al patrón de las comedias musicales brasileñas de aquel período: los personajes son encuadrados en plano americano o de conjunto; la cámara queda casi siempre fija; la relación figura y fondo es evidente y se materializa a partir de los escenarios y decorados teatrales, o de la orquesta que está en el fondo. Los números «imaginados», a su vez, pertenecen a otro modelo, en sintonía con los modernos musicales hollywoodenses, como *An american in Paris* (1951, 113 min, 35 mm, color), de Vincente Minelli; *Singin' in the rain* (1952, 103 min, 35 mm, color), de Gene Kelly y Stanley Donen, y *The band wagon* (1953, 112 min, 35 mm, color), de Vincente Minelli, en los cuales el predominio de la espacialidad teatral da paso al montaje cinematográfico y a la movilidad de la cámara, cambios de escenarios y decorados, y la utilización de efectos de fotografía (fundidos encadenados, *collages*, máscaras, etc.).

Vale la pena señalar que no todos los números musicales «imaginados» siguen estos parámetros «modernos»; cuando los trabajadores de limpieza describen a Cecílio la escena que imaginan, con Helena de Troya rodeada de sus esclavos, el número musical libertino y alegre (*Dona Cegonha*) resulta bastante tradicional. No por azar, va en contra del supuesto «buen gusto» académico de Cecílio

B. De Milho, pero no hay duda de que la escena «imaginada» se aleja del modelo hollywoodense y es más cercana a las convenciones de las «chanchadas carnavalescas»; tal vez por eso no logra convencer al intratable productor.

Cecílio sólo se convence de producir un musical cuando el asistente Augusto le propone nuevas concepciones de coreografía y puesta en escena. En la última reunión en la oficina de Cecílio, Augusto le describe una escena imaginada por él mismo: la primera diferencia es que no se trata de un número anclado en la samba, sino en una melodiosa canción interpretada por Dick Farney (*Alguém como tu*), una balada con arreglo orquestal americanizado; la coreografía y el escenario son sofisticados, construyendo el espacio a partir de un juego de luces y sombras. En un momento dado, cuando la orquesta da paso a una especie de interludio festivo, Lolita viene bailando junto a un sambista, que hace una improvisación vocal. Luego, el número vuelve a la norma anterior, pero ya no puede liberarse de la «intrusión» carnavalesca. Dick Farney vuelve a cantar la balada, y una toma en plano general traduce la síntesis deseada para un nuevo tipo de espectáculo, al mismo tiempo popular y sofisticado: en el palco elevado, la pareja baila samba; en el palco inferior, Dick Farney y las bailarinas terminan la canción en el mejor estilo hollywoodense.

De acuerdo con João Luiz Vieira, en *Carnaval Atlântida* «hay una articulación inevitable de la oposición entre el 'popular' y la 'cultura de élite' ». El presente se identifica con la cultura popular, mientras el pasado se identifica con la cultura de élite[9]. Según Arthur Autran, la película de Burle alegoriza dos propuestas de producción típicas del cine brasileño de la primera mitad de la década de 1950: la primera se refiere a los estudios de Vera Cruz y a la «cultura importada y de élite», representada por Cecílio B. De Milho y Acrópole Filmes; la segunda remite a la propia Atlântida y a la «perspectiva de la cultura popular y nacional», a través de

9 João Luiz Vieira, «A chanchada e o cinema carioca», en *História do cinema brasileiro*, ed. Fernão Ramos (São Paulo: Art Editora, 1990), 166.

Augusto, Regina, Lolita y de los personajes populares (los trabajadores de limpieza interpretados por Otelo y Colé)[10].

Sin desacuerdo con las tensiones señaladas por Vieira y Autran, creo que *Carnaval Atlântida* también pone en relieve una confrontación, cual sea, entre diferentes concepciones de espectáculo cinematográfico. Al agotamiento de los modelos defendidos por el propietario de Acrópoles Filmes (una costosa y anticuada superproducción que remite a la tradición de los *film d'art*) y por los trabajadores de limpieza (la «chanchada carnavalesca» más elemental y convencional), se opone un nuevo tipo de puesta en escena y de coreografía, defendido por una nueva generación (Augusto, Regina, Lolita y hasta el mismo Xenofontes) en sintonía con la renovación de los musicales de Hollywood.

Las ideas de esa nueva generación suplantan a los modelos anteriores, considerados obsoletos o rutinarios, llevando al estudio Acrópole la modernización del espectáculo musical. Dicha modernización, sin embargo, no puede ser una simple imitación hollywoodense. Ella sólo es realmente válida cuando se «aclimata» a una relectura de lo nacional y lo popular. No se trata de despreciar la samba; por el contrario: esta siempre está presente, incluso cuando desempeña el papel de «invitado especial», a ejemplo de lo ya comentado respecto al número musical de *Alguém como tu*. Por otro lado, a pesar de los elogios de los aspectos populares, tanto *Carnaval Atlântida* como *La Dama de las Camelias* se relacionan de manera bastante ambigua con la tradición del espectáculo popular, y por lo tanto con la figura idealizada del personaje popular. En *La Dama de las Camelias*, Desideria es utilizada como una medida desesperada para salvar un proyecto que se encuentra al borde de la quiebra. Ella tiene éxito, pero es rechazada luego de que el director es rehabilitado por los financistas del estudio. El trágico final de Desideria asume un innegable tono crítico hacia el proyecto industrial cinematográfico representado por Max Longo y el estudio Clave, y apunta al conflicto de clases.

10 Arthur Autran, *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (São Paulo: Hucitec, 2013), 229.

En *Carnaval Atlântida*, el carácter popular del espectáculo (samba, carnaval) sirve como negociación y contrapeso a la renovación estética defendida por Augusto, Regina y sus comparsas. En la película de José Carlos Burle no hay lugar para la tragedia: todo se resuelve en un gran número carnavalesco, y Cecílio B. De Milho aparece abrazando a los dos trabajadores de limpieza, observando todo por detrás de los escenarios. Pero es necesario tener en cuenta que, aunque incorporados diegéticamente al número final, estos dos personajes trabajadores no serán los protagonistas del cambio estético propuesto por Augusto, Regina, Xenofontes y Lolita. Además, ya que no participan de la reunión final en la oficina de Cecílio B. De Milho, los dos trabajadores de limpieza se abrazan al productor, pero se mantienen todavía al margen, fuera de la escena principal en la cual ocurre el número musical, separados del grupo que posee las condiciones de producción[11].

11 Sin embargo, dada la falta de definición de las funciones realizadas por los personajes de las películas de Acrópole Filmes, la situación de los trabajadores de limpieza tampoco es muy clara al final. Aunque en términos diegéticos ellos permanecen fuera del escenario en el que se produce el número final, dicha situación se puede entender suponiendo que estos dos personajes son espectadores privilegiados (empleados de estudio) o posibles colaboradores creativos (ya que aparecen al lado del productor). Agradezco a Arthur Autran por llamar mi atención hacia esta posibilidad interpretativa.

Bibliografia

AUTRAN, ARTHUR. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

MACHUCA SEREY, ALONSO. «Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947», 193-234. En: *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*, editado por María Paz Peirano y Catalina Gobantes. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015.

PEIRANO, MARÍA PAZ. «Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940», 41-90. En *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*, editado por María Paz Peirano y Catalina Gobantes. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015.

SANTA CRUZ, JOSÉ M. «José Bohr y un cine ausente», 42-50. En *El cine que fue: 100 años de cine chileno*, editado por José M. Santa Cruz y Claudia R. Barril. Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2011.

VIEIRA, JOÃO LUIZ. «A chanchada e o cinema carioca», 129-187. En *História do cinema brasileiro*, editado por Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1990.

Reelaboraciones panamericanas de *filmes* argentinos: el caso de los *remakes* de *Los martes, orquídeas* (1941)

ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT[1]
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Resumen

En los últimos años los estudios sobre las dinámicas internas de la industria cinematográfica americana han profundizado en el entramado fílmico continental como una red con idas y vueltas que permite complejizar algunos conceptos instalados sobre este período. Este trabajo se centra en el caso particular de los *remakes* del filme argentino *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941) en Estados Unidos y México. Tomando el concepto de 'modernidad vernácula' de Miriam Hansen, se propone un análisis comparativo que, desde un abordaje trasnacional, identifique los aspectos constitutivos de la comedia sofisticada como un modelo internacional que apela a un público cosmopolita urbano, haciéndolo partícipe de una modernidad compartida. Desde esta perspectiva, se abordan las tensiones en los tres filmes entre esta dimensión global y las particularidades de cada cinematografía nacional.

Palabras claves: cine clásico, *remakes*, modernidad vernácula.

Cuando se estrenó *Los martes, orquídeas* (1941, 84 min, b/n) de Francisco Mugica en Argentina, la crítica festejó la aparición de la «mejor comedia filmada en el país»[2], que congeniaba el talento y

1 Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integra el Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl H. Castagnino» y es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.

2 *Radiolandia*, año XV, 14 de junio de 1941, n° 691.

las aspiraciones cosmopolitas de directores y guionistas argentinos con «el interés de la masa»[3]. La película marcó el inicio de una década de comedias sofisticadas que ocuparían un lugar destacado en la producción fílmica argentina. Acompañadas por el público y la crítica, estas películas introdujeron una visión optimista y celebratoria de la modernidad y el cosmopolitismo, sin dejar de lado la impronta local.

El filme cuenta la historia de Elenita Acuña, la menor de las cuatro hijas de un empresario industrial. Siendo ella tímida y poco propensa a la interacción con el sexo opuesto, el padre decide inventarle un pretendiente secreto que le envía flores semanalmente. Pronto se hace necesario que este admirador adquiera una existencia física concreta, para lo cual el padre contrata a Cipriano, un joven pobre pero honrado. La comedia de engaños continúa al mismo tiempo que el amor entre Elenita y su falso pretendiente crece. Eventualmente, se devela la verdad y el amor triunfa.

Los martes, orquídeas significó un quiebre en el cine argentino, ya que introdujo una cosmovisión nueva. Las películas de la década anterior solían centrarse en el mundo popular, y presentaban una mirada de sospecha o pesimismo sobre los procesos de modernización. Con esta realización el cine argentino encontró en la comedia sofisticada el camino para presentar una visión optimista de esta realidad. A lo largo de la década del cuarenta este género ocupó un lugar destacado en la producción fílmica, promoviendo imaginarios modernos y festivos del mundo de las clases medias y altas.

Al mismo tiempo, el filme fue señero dentro de la producción nacional, al convertirse durante el año siguiente en el primer caso de un filme argentino –y quizás latinoamericano– en tener un *remake* producido en Hollywood: *Bailando nace el amor – You Were Never Lovelier* (1942, 97 min, color) de William A. Seiter. Con ello, la industria argentina consideró haber llegado por fin a interactuar con los grandes nombres internacionales, posicionándose en un lugar destacado dentro del campo fílmico internacional.

3 *Crítica*, 9 de junio de 1941.

Dos décadas después, *Los martes, orquídeas* fue objeto de un nuevo *remake*, cuando el filme mexicano *Una joven de 16 años* (1963, 97 min, b/n) de Gilberto Martínez Solares adaptó y actualizó su argumento. A diferencia de lo sucedido veinte años antes, este estreno no llamó la atención en el mundo del cine argentino. En un momento en que la producción industrial de comedias blancas perdía trascendencia con el gran público y la interacción con los mercados internacionales se daba de forma más asidua, el *remake* pasó inadvertido.

Es el objetivo de este trabajo considerar estos casos de *remakes* desde un abordaje trasnacional, a partir de la idea de modernidad vernácula que propone Miriam Hansen[4]. Tanto el filme argentino como sus *remakes* tematizan la modernización urbana, arrojando una mirada positiva sobre la misma y su impacto sobre las clases medias ascendentes y las nuevas burguesías. Para ello resulta esencial la apelación a géneros como la comedia sofisticada y la comedia musical, que permitieron reforzar el carácter festivo y celebratorio de estas representaciones.

Remakes, modernidad y comedia sofisticada

Durante las décadas del treinta y cuarenta del siglo pasado, los países que intentaron construir una industria cinematográfica encontraron en Hollywood un referente con el cual establecer una relación de imitación y distinción. En el caso latinoamericano, tanto México como Argentina vivieron una constante tensión entre la impronta local de sus películas y las búsquedas universales de su comercialización.

Ambos países se encontraban en momentos de modernización interna y marcados cambios de sus estructuras sociales. En este contexto, sus éxitos internacionales con filmes de base popular eran rechazados por las clases medias y altas vernáculas, que preferían ver los de Hollywood y Europa. Para enfrentar esta situación se

4 Miriam Hansen, «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism». *Modernism/Modernity*, 6-2 (Abril 1999), 59-77.

fomentó, a partir de la consolidación de sus industrias en la década del cuarenta, una producción que contemplaba películas que representaran el mundo urbano moderno y cosmopolita.

Hollywood, mientras tanto, se encontraba atento a las producciones de otros países, buscando argumentos y temas para llevar a sus pantallas. Esta práctica fue analizada por André Bazin en 1952, en su artículo «Remade in USA», donde renegaba de la apropiación fetichista de imágenes que realizaba el cine norteamericano, sin ningún aporte original, y señalaba el efecto de neutralización que su visión imponía sobre otras cinematografías[5]. El artículo de Bazin ha sido la base para muchos de los trabajos que han analizado los *remakes*, poniendo el foco en las relaciones asimétricas de centro-periferia y en el afán homogeneizador de Hollywood.

Consideramos, sin embargo, que es necesario plantear un punto de vista alternativo que permita comprender esta dinámica desde un lugar diferente. Resultan relevantes aquí, por lo tanto, las propuestas de Andrew Horton, quien postula que las aspiraciones universales de los cines periféricos son intentos de participar de la discusión global cinematográfica[6]. Este enfoque necesita pensar en las dimensiones industriales y comerciales del *remake*, y no sólo en un análisis comparativo de originales y copias.

Para ello proponemos partir del concepto de modernidad vernácula que propone Miriam Hansen. Con este, la autora se refiere a las experiencias de la modernidad que circulan con el cine norteamericano, y propone que su éxito se debió a la posibilidad de que públicos de distintas latitudes se sintieran partícipes de las mismas. Esta modernidad estaría relacionada con la vivencia del día a día como parte de una experiencia vital, que a través del cine permite compararla con experiencias similares en lugares remotos del planeta. De este

5 André Bazin, «Remade in USA». *Cahiers du Cinema*, 2-11 (Abril 1952), 54-59.

6 Andrew Horton, «Cinematic Makeovers and Cultural Border Crossings: Kusturica's Time of the Gypsies and Coppola's Godfather and Godfather II», en Andrew Horton y Stuart Y. McDougal (Eds.) *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes* (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1998), 172-190.

modo, la modernidad pasa a ser representada como un proyecto inacabado que promete una sociedad más justa y humana.

El éxito de *Los martes, orquídeas,* por lo tanto, puede ser pensado desde esta dimensión, donde el mundo burgués moderno invita a sus espectadores a ser parte de él. La explicación de sus *remakes* se puede encontrar en su conexión genérica con el cine norteamericano y su propuesta distanciada de las comedias populares. Ya sea en el musical de Hollywood o en la comedia juvenil mexicana, el filme argentino provee de un texto proclive a temáticas de celebración del mundo cosmopolita y festivo que se le presenta a la protagonista.

Hollywood, exotismo y Rita Hayworth

Como señala Bazin, la industria norteamericana de los años treinta y cuarenta se encontraba atenta a producciones internacionales para comprarlas y adaptarlas; fuesen dramas franceses, farsas teatrales centroeuropeas o grandes novelas de la literatura internacional. Para ello, los estudios contaban con filiales que llevaban adelante sus negocios en los principales centros urbanos globales.

En septiembre de 1941, mientras *Los martes, orquídeas* triunfaba en la cartelera porteña, *El Heraldo del Cinematografista* anunciaba un acuerdo entre Lumitón, el estudio productor del filme, con la compañía Columbia[7]. Si bien el acuerdo era fundamentalmente para la distribución de filmes argentinos, se puede suponer aquí la existencia de relaciones entre ambas empresas que llevarían eventualmente al *remake* del filme argentino.

Esta decisión fue anunciada en marzo del año siguiente, y a lo largo de todo 1942 las publicaciones especializadas hicieron un seguimiento cercano a la producción del filme. Cuando por fin fue estrenado, la prensa nacional disfrutó minimizándolo, ya que lo consideraron inferior al argentino. En su crítica de la película, June Marlowe la describía como aparatosa y carente de la ternura y el candor de la original[8]. Una pregunta que atravesaba las críticas era cuál había

7 *El Heraldo del Cinematografista*, 17 de septiembre de 1941.

8 *Radiolandia*, año XVII, 20 de febrero de 1943, n° 779.

sido el interés de Hollywood por rehacer este argumento, cuando claramente habían cambiado muchos de sus elementos narrativos.

Bailando nace el amor mantiene la base del argumento y la ambientación en Buenos Aires, pero adaptándolos a su industria. Los roles principales son encarnados por Fred Astaire y Rita Hayworth, lo que habla de la intención de adaptar la historia a los textos estrella de sus intérpretes. La tímida y soñadora Elenita es reemplazada por la sensual y hermética María, mientras que Cipriano se transforma aquí en Bob, un carismático bailarín con estilo.

A grandes rasgos, *Bailando nace el amor* se puede leer desde dos tendencias que coexistían en el cine norteamericano de esos años: el exotismo y las políticas regionales de Hollywood y Washington para Latinoamérica. En ese contexto se habían producido otros musicales como *Down Argentine Way* (1940, 89 min, color) o *That Night in Rio* (1941, 91 min, color), ambas de Irving Cummings, ambas ambientadas en Latinoamérica, conjugando una representación tropical de los entornos con una idea de cosmopolitismo y modernidad urbana. Si bien Estados Unidos aún no había comenzado oficialmente su política del Buen Vecino, estos filmes preanunciaron sus lineamientos.

Bailando nace el amor une, por lo tanto, una idea tropical de Buenos Aires con registros de la ciudad. El filme comienza con unos planos de situación que muestran la Plaza de Mayo, el Congreso Nacional y el hipódromo de Palermo. Luego su filmación pasa a ser en estudios, donde se presenta un hotel con palmeras al lado del mar. Los propios números musicales alternan entre las melodías que tradicionalmente bailaba Fred Astaire con canciones latinas interpretadas por la orquesta de Xavier Cugat.

Más allá de esta idea generalista de Latinoamérica, resulta interesante destacar que Buenos Aires es presentada como una ciudad moderna y cosmopolita. Ello se hace fundamentalmente a partir de los parlamentos de los personajes y las canciones que interpretan. Bob se describe a sí mismo como un simple hombre de Omaha que se encuentra perdido frente al cosmopolitismo de la ciudad. En varias ocasiones, tanto él como María se declaran perdidos frente a este nuevo universo en que deben vivir.

Esta imagen de Buenos Aires fue el principal punto de reconocimiento de la crítica argentina. En la nota anteriormente citada, June Marlowe festeja que se ha dejado de lado la figura del gaucho como imagen de la Argentina, prefiriendo mostrar en su lugar un ambiente de ciudad cosmopolita. En este sentido, destaca que el director artístico se «ha sabido asesorar para que se presente el film en ambientes lujosos y modernos como los que imperan en la sociedad de Buenos Aires»[9].

El exotismo con que Hollywood presentaba territorios lejanos cedía espacio aquí a una ciudad moderna. Si bien el filme no fue un éxito en la región, permite identificar la idea de Hansen de modernidad vernácula, tanto en su producción como en su recepción. Con este *remake*, Argentina había pasado a ser parte de la discusión cinematográfica mundial.

México, los jóvenes y el melodrama

Veinte años después del *remake* en Hollywood, *Los martes, orquídeas* volvió a ser tomada como base para una nueva versión. A diferencia de aquel, este no fue un caso aislado, sino que se entroncó en una tendencia del cine mexicano por rehacer filmes argentinos, especialmente comedias sofisticadas. A lo largo de los años cincuenta se habían retomado tanto comedias blancas teatrales como guiones originales, en películas como *Mi adorada Clementina* (1953, 80 min, b/n) de Rafael Baledón, o *Educando a papá* (1955, 80 min, b/n) de Fernando Soler, *remakes* de *El retrato* (1947, 75 min, b/n) de Carlos Schlieper, y *Miguitas en la cama* (1949, 87 min, b/n) de Mario C. Lugones.

Estas comedias sofisticadas retomaban la misma premisa de las argentinas: presentar el mundo de los sectores medios y altos envueltos en dinámicas de modernización urbana. Así se tematizaban la ciudad, las nuevas costumbres sexuales y los cambios culturales. En el caso de los filmes mexicanos, se agregaba la cultura juvenil que irrumpía en esos años en la industria del entretenimiento. *Una joven de 16 años* se presenta, por lo tanto, como una comedia

9 Ibíd.

de jóvenes y un vehículo para sus estrellas, Patricia Conde y Julio Alemán. La modernidad es presentada como parte de su universo y tematizada a partir de ellos. Elenita, la protagonista, se aferra al ideal romántico y debe ser convencida por quienes la rodean de las ventajas del nuevo mundo.

Así como el exotismo enmarcaba la representación de la ciudad cosmopolita, aquí es el melodrama el que da un matiz local al relato universal. El romanticismo de Elenita se basa en una imagen idealizada de su madre, quien –a diferencia de las otras versiones– ha fallecido. Por otro lado, se agrega una subtrama donde Juan –el personaje correspondiente a Cipriano– es seducido por Beba, la hermana más atractiva y coqueta de la joven.

Esta dimensión melodramática disminuye la visión optimista de la modernidad, presentando a las dos hermanas como polos opuestos. Mientras que se condena la sexualidad más abierta de Beba, se favorece el romanticismo virginal de Elenita. Ello queda claro cuando Beba intenta modernizar a su hermana, enseñándole a bailar el twist. La niña la rechaza, incómoda y molesta, expresando sus preferencias por el ritmo del vals.

La propia Elenita reconoce en un parlamento al inicio del filme que se siente desfasada con los muchachos de su edad, prefiriendo el romance idealizado de sus padres. Si bien es esta visión del amor y las relaciones la que triunfa en el relato, a lo largo de la película el mundo moderno se hace presente de forma celebratoria. El principal elemento utilizado con este fin es justamente la música, que ocupa un lugar relevante al hacerse de Juan un músico aficionado. En la primera escena en que el joven visita a la familia de la adolescente, toma la guitarra y toca «El twist de la mermelada», con que hace bailar a toda la familia menos a Elenita[10].

Junto con ello, también la ciudad tiene un lugar importante en la película. Son numerosos los planos de locaciones, ya sea un estadio

10 Juan es el portavoz de la modernidad también en la escena en que visita la fábrica propiedad del padre de Elenita. Luego de recorrer la sala de máquinas, plantea que hay que renovarla y que él cuenta con «nuevas formas de capacitación industrial, modernos diseños funcionales».

de fútbol o el anillo periférico de la ciudad de México. El final de la película es filmado desde los balcones del castillo de Chapultepec, observándose de fondo el creciente Distrito Federal. De este modo, la ciudad toma un protagonismo mayor que en las versiones de Argentina y Hollywood, ayudada por las posibilidades de filmación en locaciones que llevan a la modernidad urbana a trascender los parlamentos e irrumpir en las imágenes.

Más allá del melodrama conservador que tiñe la película, *Una joven de 16 años* se vale del guión de *Los martes, orquídeas* para volver a plantear la irrupción de formas modernas en una sociedad en transformación. Es pertinente, por lo tanto, pensar nuevamente en los postulados de Hansen para comprender la manera en que el cine mexicano retoma aquí las formas de vida asociadas al consumo, la tecnología y el bienestar, para apropiarse del proyecto modernizador que circulaba en la cinematografía internacional.

Consideraciones finales

Los estudios sobre *remakes* suelen centrarse en lo que Nancy Berthier denomina la '*self-conscious remake*', es decir, aquella que reconoce su carácter de nueva versión y busca incorporar novedades autorales o estilísticas. El caso de las reelaboraciones de *Los martes, orquídeas*, sin embargo, requiere ser considerado dentro de la categoría de *mainstream remake*, donde se busca conservar la matriz del original con fines similares[11].

En este caso, el objetivo compartido es la representación del mundo moderno en la ciudad cosmopolita de países periféricos. Ya sea teñido por el exotismo o el melodrama, lo que subyace a estas películas es la celebración de esta nueva realidad, adecuada a los preceptos y costumbres locales.

A lo largo de los años cuarenta y cincuenta, diversas cinematografías alrededor del mundo se valieron de la comedia sofisticada para

11 Nancy Berthier, «Cine y nacionalidad: el caso del *remake*», en *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, ed. Burkhard Pol y Jörg Türschmann (Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2007), 344.

representar estos procesos en sus realidades vernáculas. Un análisis de este género desde una perspectiva trasnacional permitirá iluminar con una nueva luz las relaciones, circulaciones y transformaciones de la cinematografía global en la conformación de los sistemas industriales y su representación de los procesos de modernización.

Bibliografía

BAZIN, ANDRÉ. «Remade in USA». *Cahiers du Cinema*, 2-11 (abril 1952): 54-59.

BERTHIER, NANCY. «Cine y nacionalidad: el caso del *remake*», 337-350. En *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, editado por Burkhard Pol y Jörg Türschmann. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, 2007.

HANSEN, MIRIAM. «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism». *Modernism/Modernity*, 6-2 (Abril 1999): 59-77.

HORTON, ANDREW. «Cinematic Makeovers and Cultural Border Crossings: Kusturica's *Time of the Gypsies* and Coppola's *Godfather* and *Godfather II*», 172-190. En *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, editado por Andrew Horton y Stuart Y. McDougal. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1998.

Producción historiográfica del cine colombiano 1960-1980. Una revisión crítica

CIRA INÉS MORA FORERO[1]
UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO, COLOMBIA.

Resumen

Entre las décadas de 1960 y 1970 aparecen en Colombia los primeros textos de historia del cine colombiano, que sistematizaron por primera vez la producción de películas locales. Para tal fin debieron plantearse problemas de tipo histórico, así como metodologías de abordaje especialmente diseñadas para el análisis de su objeto de estudio particular: el cine colombiano. De igual manera, los textos requirieron de la construcción de cronologías que partieron de un paradigma industrial, y de cánones estéticos europeos y norteamericanos, soportados en la concepción de «progreso». El objetivo fundamental de este texto es revisar críticamente las principales posturas historiográficas de los primeros textos de historia del cine colombiano.

Palabras claves: cine, historiografía, Colombia.

Las cinematografías latinoamericanas en las décadas del sesenta y setenta experimentaron una renovación, tanto en sus formas de autodefinirse y de asumirse frente a las cinematografías canónicas, como en la relación con las demás actividades cinematográficas que excedían la producción de películas y que contribuyeron a la creación y divulgación de la cultura audiovisual al interior de cada uno de sus países.

1 Magister en Historia y Estética del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Profesora asociada de la Escuela de Diseño de Producto en esta misma institución. Es coautora del libro *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas* (2003) y de *Cuadernos de cine colombiano No. 2 Acevedo e hijos* (2003).

Este proceso estuvo impulsado por un agitado clima de transformaciones políticas, sociales y culturales a nivel mundial, que influyeron de forma determinante en la manera en que cineastas y críticos de la región produjeron, vieron y practicaron la realización cinematográfica. Dichas posiciones renovaron las prácticas historiográficas e impulsaron la idea de que el cine, como forma de expresión artística y cultural de los pueblos, como arma de transformación política, y como medio privilegiado para acercarse de manera crítica a la realidad, debía construir un discurso latinoamericano autónomo que replanteara los estereotipos generados por las formas de representación hegemónicas de la industria de Hollywood. Para tal fin era necesaria una redefinición del fenómeno cinematográfico que diera cuenta de toda su complejidad y que superara el protagonismo unidimensional que se le había otorgado a su desarrollo industrial hasta ese momento. Según los debates que se dieron en los diferentes encuentros de cineastas latinoamericanos realizados a lo largo de la década del sesenta, además de la producción y la circulación de películas de cineastas independientes, se debía priorizar la conformación de una red de cinematecas y cineclubes y la publicación de documentos en los que los críticos de cada país contribuyeran a la formación de nuevos públicos. Dichas iniciativas contribuyeron a la aparición de muchas de las historias nacionales que se publicaron en las dos décadas siguientes a lo largo del continente[2], y que tuvieron como objetivo fundamental dar cuenta, por primera vez, de la existencia de las cinematografías como procesos de larga duración y como manifestación artística y económica al interior de las fronteras de cada país.

Para Marcela Croce, estos «afanes autodefinitorios», característicos de las historias nacionales cinematográficas y artísticas publicadas en el periodo, fueron una forma de resistencia utópica de la intelectualidad latinoamericana que buscaba su propia voz y que reaccionaba ante la

2 Para este momento ya Domingo Di Núbila en Argentina, Alex Viany en Brasil y Emilio García Riera en México habían realizado sus voluminosas revisiones históricas que redimensionaban la existencia del cine de sus países en el panorama mundial. Igualmente comenzaban a aparecer textos y manifiestos del naciente movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, como por ejemplo *Revisión crítica del cine brasileño*, de Glauber Rocha (1963) o *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas y Octavio Getino (1968).

«proliferación de ensayos tercermundistas» comunes en la bibliografía canónica europea y norteamericana[3]. Según Paulo Antonio Paranaguá[4], estos textos dieron los pasos definitivos para la constitución de la autonomía de la historia del cine en América Latina, entendida en tres aspectos fundamentales: la autonomía del trabajo investigativo del historiador frente a los requerimientos de la promoción comercial realizada por los críticos; la autonomía frente a las pobrísimas apariciones de los cines latinoamericanos en las mencionadas historias canónicas; y la búsqueda de la autonomía de la historia frente a la crítica cinematográfica, aunque aún de manera incipiente.

En Colombia, este clima de transformaciones impulsó la aparición de las primeras revisiones históricas, que reflexionaron sobre diversos temas articulados a los dos problemas centrales del periodo: una posible definición del concepto de «cine colombiano», destinada a convertirse en objeto de estudio; y la preocupación por la conformación de una industria cinematográfica nacional. Para tal fin, sus autores, historiadores y críticos abordaron la producción propia como un fenómeno complejo, crearon e implementaron metodologías y teorías provenientes de la disciplina histórica, pensaron una relación con los archivos y las fuentes, y articularon la historia del cine con la historia del país.

Durante la década del sesenta se publica *Guiones* (1969) y *Cinemes* (1965), primeras revistas dedicadas a la crítica cinematográfica, que además de realizar análisis de directores y películas del cine mundial, invitaban a los lectores en algunas de sus beligerantes páginas a preguntarse sobre la libertad de expresión, sobre la necesidad de crear una legislación que garantizase la existencia de una industria cinematográfica en el país, y sobre la de contar con espacios de difusión que permitieran la formación del público colombiano. Ninguno de estos clamores era un asunto nuevo, ya que, desde las primeras realizaciones en la década del veinte hasta ese momento, todos los

3 Marcela Croce, «Introducción». *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable* (Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2010), 8.

4 Paulo Antonio Paranaguá. *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme* (París: L'Harmattan, 2000).

directores y productores manifestaban la necesidad de una ley que protegiera la industria cinematográfica y regulara la exhibición de películas, en particular la tendencia a privilegiar al cine extranjero. Sin embargo, las ideas del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, la agitación política, intelectual y cultural del momento, sumadas a las dinámicas económicas del país, generaron un cambio en la discusión sobre el papel del Estado en la gestión de dicha legislación. El reclamo fue cambiando lentamente su carácter pasivo y quejumbroso por uno mucho más activo y consciente de la necesidad de sumar fuerzas para que la consolidación de una cultura cinematográfica fuera asumida como un proyecto común.

Dicho proyecto comenzó a materializarse durante la década del setenta, gracias a un sinnúmero de actividades que propugnaban por un aumento en la producción de películas; por la profesionalización de sus equipos técnicos; la conformación de cineclubes y la aparición de revistas de crítica especializadas. Algunos de los acontecimientos que contribuyeron a este cambio de rumbo en las formas de ver, pensar e investigar el cine colombiano fueron la creación, en 1971, de la Cinemateca Distrital y el inicio de su producción editorial (*Revista Cinemateca*, en 1977, y *Cuadernos de Cine Colombiano*, en 1975), y la promulgación de la Ley del Sobreprecio en 1972, que mediante un sobrecosto en el precio de la taquilla, buscaba promover la producción cinematográfica nacional. Paralelamente, algunos grupos de realizadores y críticos independientes crearon circuitos de divulgación y debate de la cultura cinematográfica, que integraban la exhibición en cineclubes y la publicación de revistas especializadas, como la revista *Cuadro* (1970-1979) del Cine Club de Medellín, y la revista *Ojo al cine* (1974-1977), editada por el mítico equipo del Cine Club de Cali.

De relevancia fundamental en este proceso fue la primera muestra *Cine colombiano 1950-1973*, realizada por la Cinemateca Distrital, que ofreció una mirada retrospectiva e inédita del cine producido durante las dos décadas anteriores, y que por diferentes factores, entre ellos su deterioro físico o su desaparición, había sido ignorado u olvidado. Esta revisión abrió nuevos debates y permitió redescubrir o revalorar autores que habían recibido duras críticas en su momento,

o que simplemente habían pasado inadvertidos. La muestra avivó, además, las discusiones sobre lo que el cine colombiano había sido hasta este momento, pero por encima de todo, sobre lo que debía llegar a ser. Todas estas opiniones, inconformidades y entusiasmos, lanzados casi siempre de manera muy apasionada, comenzaron a requerir de una revisión histórica que permitiera entender realmente cuál era el cine realizado en el país y cuáles habían sido las fallidas condiciones de su producción, distribución y exhibición y, por tanto, de su «subdesarrollo». La revisión debía permitir, además, identificar y jerarquizar estratégicamente los focos de atención prioritarios a los que debía apostar el cine colombiano para lograr la tan ansiada industrialización, y garantizar así su despegue definitivo. Desde cualquiera de estos lugares de discusión parecía haber un acuerdo generalizado sobre la necesidad de consolidar un proyecto industrial desde el Estado que generara las condiciones materiales básicas para garantizar la existencia de una cinematografía nacional. Sin embargo, la preocupación por dicho proyecto se sustentaba en una mirada cargada de desprecio por la producción cinematográfica local previa, que era considerada casi por unanimidad como un fracaso. Parecía haber un consenso sobre el hecho de que, si bien se habían realizado películas, la suma de estas no permitía hablar de la existencia de un *cine colombiano*, por lo cual resultaba muy común encontrar en revistas y periódicos adjetivos como «esperpéntico», «incipiente», «embrionario», «larvario» o «paupérrimo» para su definición[5].

Pensar la historia

El crítico de cine Hernando Salcedo Silva fue la primera persona en Colombia en preocuparse por la constitución de un archivo que protegiera al patrimonio audiovisual de la «desidia y el menosprecio» al que parecía estar condenado. Junto al también crítico y realizador de documentales militantes Carlos Álvarez, elaboraron una lista en

5 Gran parte de la crítica del momento evaluaba la producción local en relación con los cánones estéticos y los paradigmas industriales de Estados Unidos y Europa, y no encontraba ningún valor estético ni potencial histórico en las imágenes producidas en casi un siglo. Por ello, se esperaba ansiosamente la película que inauguraría definitivamente la cinematografía nacional.

la que iban consignando cualquier dato que permitiera confeccionar una cronología básica de las películas realizadas hasta el momento, sobre muchas de las cuales –particularmente las del periodo mudo– había sólo sospechas de existencia, cuando no un total desconocimiento. Esta lista fue publicada en el número 9 de la *Revista de Cine Cubano* (1962), bajo el título «Filmografía colombiana. Pequeña historia lineal del cine colombiano. Primer ensayo». Sin ningún tipo de comentario al margen, Salcedo Silva clasificó los pocos datos que hasta entonces había encontrado, como títulos de películas y las fechas de su realización.

Por su parte, Álvarez escribe en 1968 «Colombia: una historia que está comenzando», ponencia que se presentó en la IV Muestra del Nuevo Cine Latinoamericano, en Pésaro, Italia. Álvarez, como integrante del Nuevo Cine Latinoamericano, propondría una cinematografía colombiana aún por hacerse, ya que sólo se contaba con pálidos ensayos previos. Para él, 1968 marcaba «el momento de echar definitivamente las bases para una industria colombiana de cine»[6], impulsada por realizadores con una formación histórica, social y política que condujera a la producción de documentales sociales, género ideal para desligarse de cualquier influencia extranjera. En este texto Álvarez introduce una importante diferenciación entre los conceptos de *industria nacional* y *cine nacional*, lo que permitió incluir en el relato histórico a la producción cinematográfica de obras realizadas sin fines comerciales, documentales, e incluso ensayos y películas fallidas.

En 1974 apareció el primer número de *Ojo al cine*, en el cual se incluyó el texto «Secuencia crítica del cine colombiano», escrito por el realizador Carlos Mayolo y por el historiador Ramiro Arbeláez, quienes inician su artículo con la afirmación: «Pocos han sido los críticos e interesados que han recogido algunos de los datos de los tiempos primitivos, en su mayoría aislados, que no han llegado a constituir, ni mucho menos, una estructurada historia del cine

6 Carlos Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989), 38.

colombiano»[7]. Esta frase resulta muy elocuente, ya que resalta la inexistencia de la figura del historiador del cine, por lo que la escritura de la historia era delegada en quienes llevaban la vocería en ese momento: los críticos.

En la «Secuencia» los autores realizan un recuento de las películas hasta ahora identificadas del periodo mudo y sonoro, e incluyen, por primera vez en un texto histórico, a noticieros, actualidades y documentales rodados en escenarios colombianos como elementos constitutivos del fenómeno cinematográfico, como «pequeñas filmaciones destinadas a mostrar lo insólito del descubrimiento, lo 'mágico' del aparato, o todo lo que se podía hacer con el cine». Esta inclusión, que no se repetiría en las historias posteriores y producto de la apasionada cinefilia de los autores y de su tendencia a ampliar el espectro de lo que se consideraba un *buen cine*, resulta un acierto particular, ya que generalmente cuando se mencionaba el término «historia» del cine colombiano, este les otorgaba un papel preponderante a los largometrajes de ficción como el formato por excelencia en el que se debía desarrollar una cinematografía. Lo anterior marcaba una diferencia clara entre estos y otras formas de producción que eran consideradas ensayos desarticulados y carentes de narración, es decir, elementos menores ante el verdadero cine.

Mayolo y Arbeláez comparten con Álvarez el entusiasmo de la época cuando afirman que en el presente cinematográfico (incluidas las producciones de los firmantes), radican las pautas para el cine que debería seguir haciéndose en el país. Pero, a diferencia de la enumeración de películas de «Colombia: una historia que está comenzando», los autores proponen clasificaciones por géneros y tendencias, y entienden el devenir cinematográfico como un proceso en que se deben identificar cuáles han sido los problemas fundamentales que impidieron o retrasaron el normal desarrollo de una cinematografía nacional, entendiéndola de manera incluyente, sin discriminar su producción comercial o artística. Si bien el

7 Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, «Secuencia crítica del cine colombiano». *Ojo al cine*, 1 (1974), 17.

texto está escrito en clave crítica, es clara la manifestación de una conciencia histórica, evidenciada en la búsqueda de una objetividad de la narración versus las «visiones parciales, anecdóticas y en algunos casos de dudosas omisiones»[8]. Se manifiesta también la necesidad de apelar a las fuentes para garantizar un verdadero acercamiento al problema de estudio, y se incluyen personas, asociaciones y acontecimientos «que de una u otra forma han incidido en el panorama del cine nacional»[9].

Historia del cine colombiano

El más importante texto del periodo es *Historia del cine colombiano* (1978), de Hernando Martínez Pardo, único libro en Colombia que se ha propuesto narrar la historia de nuestra cinematografía desde la perspectiva de la larga duración. Para la preparación del manuscrito, Martínez Pardo clasificó y organizó toda la información en cuatro capítulos, articulados a través de su postulado fundamental: el constante ciclo del «nacimiento, muerte, renacimiento» del cine colombiano. Este ciclo presenta una historia episódica, sin continuidades que permitan evidenciar un proceso histórico, sino fragmentos temporales aislados que guardan individualmente la promesa de ser el *verdadero* momento del nacimiento de nuestro cine. Martínez Pardo toma la producción total de películas del país y las evalúa en función de cánones europeos y norteamericanos que definieron al fenómeno cinematográfico como un «deber ser», ubicado en la compleja intersección entre el cine como arte-lenguaje e industria-entretenimiento. Igualmente construyó una cronología basada en un paradigma industrial que privilegia únicamente la evolución técnica (silente, sonoro, color, súper 8, etc.) como bloques dispuestos en una sucesión lógica, y que ubica las exploraciones estéticas dentro de su sempiterno ciclo vital de nacimiento-muerte-renacimiento. Dicha cronología contribuyó a desarrollar los dos objetivos fundamentales del autor: elaborar

8 Ibíd.

9 Ibíd.

la idea de la existencia de un cúmulo de películas que comienza a ser denominado como «cine nacional», y la constitución fallida de una industria cinematográfica colombiana. Una cronología construida únicamente desde este paradigma, es decir, soportada en la concepción de «progreso» y materializada en éxitos de taquilla y/o de menciones en festivales internacionales de cine, es un modelo teleológico de entender y de explicar una historia que, al no poder dar una respuesta asertiva a estas premisas, condenó al fracaso a más de un siglo de producciones cinematográficas.

Para concluir

Las investigaciones sobre la historia del cine colombiano han sido desarrolladas en su inmensa mayoría por investigadores independientes, respondiendo a intereses personales aislados y con un alto grado de desarticulación entre ellos. Muchos de estos trabajos han sido realizados de manera intuitiva y aficionada, fuera de programas académicos o escuelas de pensamiento que avalen su carácter científico, pero sobre todo que les permita a sus autores ser conscientes de su práctica y del significado de su ejercicio disciplinar. De igual manera, son escasas las propuestas en las que se pueden identificar líneas de diálogo entre la práctica de la escritura de la historia del cine, y la historia del arte o de la historia en general. En consecuencia, se reduce el universo de análisis, circunscribiéndolo a una especie de monolingüismo que limita la posibilidad de incluir al fenómeno cinematográfico dentro del análisis de una historia cultural.

Si bien los textos mencionados a lo largo de este escrito constituyeron documentos invaluables para la historia de nuestra cinematografía, hoy resulta indispensable revisar conceptos y periodizaciones que han pasado intactas de generación en generación, y a fuerza de repetirse se han canonizado sin ningún tipo de cuestionamiento. Lo anterior ha generado la existencia de un único relato (o muy pocos relatos) sobre la historia del cine colombiano, y de esquemas de análisis que resultan difíciles de desmontar o transformar.

En los textos, y particularmente en *Historia del cine colombiano*, podemos identificar tres nodos problemáticos cuya revisión se hace urgente hoy para procurar una renovación del discurso historiográfico, que permita volver con nuevas preguntas a temas que pareciesen estar ya solucionados.

En primer lugar, es necesario problematizar la premisa del *Nacimiento-Muerte-Renacimiento*, ya que esta manera de clasificar el tiempo y de organizar los ciclos vitales de la cinematografía nos abre la pregunta por los derroteros estéticos e industriales con los que se ha determinado el éxito o el fracaso de una película, en función de constituir un discurso que nos permita hablar de la existencia de «un cine nacional». Una cronología de este tipo define a nuestra producción de imágenes en movimiento en tono trágico, nos impide entenderla como un proceso, y consolida la idea de una cinematografía llena de «primeras veces», de pioneros devenidos en quijotes, y de acontecimientos aislados, convertidos en mitos fundacionales.

En segundo lugar, es posible identificar un discurso histórico planteado como una historia normativa, en la que se parte de una paradigmática «gramática universal» –representada por una idea única de cine, definida por el canon estético del cine europeo y el modelo industria-entretenimiento del cine norteamericano– para evaluar la calidad de las películas producidas al interior de los países. Esta forma de considerar la producción local exigiría el perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico y de su desarrollo técnico según el derrotero de las cinematografías mencionadas como su «deber ser». La aceptación generalizada y naturalizada por parte de los historiadores, que ha partido, como lo plantea el historiador Luis Alonso García, de la «supuesta naturalidad del lenguaje cinematográfico y del paradigma de lo narrativo/representativo/figurativo», ha contribuido a privilegiar lo general sobre lo particular, y lo central sobre lo marginal, generando formas de exclusión de manifestaciones diferentes al cine de ficción, denominados como

los «otros cines» (científico, documental, amateur publicitario, artístico), o de las cinematografías no occidentales, denominándolas como los «terceros cines».

Finalmente, es posible afirmar que los textos de historia del cine colombiano del periodo abordado constituyeron su cronología en función de un paradigma industrial cuya evolución técnica determinó bloques temporales dispuestos en una sucesión lógica, de manera irreversible y casi natural. Dicha cronología no se preguntó por «lo que el cine colombiano fue», sino por aquello que «debió haber sido», lo que contribuyó a despojar a cada momento histórico de sus problemas y de sus particularidades, generando una suerte de infantilización del pasado, haciéndolo ver pintoresco, anecdótico y *naif*. Igualmente esta configuración temporal se afirmó en la concatenación de hechos y acontecimientos importantes, y en la aparición de obras y personas sobresalientes, pero en general ha estado poblada de producciones a las que se les reprochó una carencia de elementos que aporten a la configuración una verdadera cinematografía, y que narran las más de las veces, la historia de un fracaso. Dicho modelo impide estudiar el pasado para descubrir y redescubrir allí nuevos objetos de estudio, y condena a la historia a revisar siempre lo viejo en función de lo nuevo; a actualizarla en vez de transformarla.

Bibliografía

ALONSO GARCÍA, LUIS. *El extraño caso de la historia del cine*. Valencia: Ediciones Episteme, 1999.

ÁLVAREZ, CARLOS. «Colombia, una historia que está comenzando». *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989: 37-48.

ARBELÁEZ, RAMIRO y MAYOLO, CARLOS. «Secuencia crítica del cine colombiano». *Ojo al cine*, 1. Cali, (1974): 17-31.

BURKHARDT, ANNE. «¿Historias de lo que no existe? La historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo». *Cuadernos de cine colombiano. Publicaciones sobre cine en Colombia*. Cinemateca Distrital, Bogotá, nueva época, 22 (2015): 148-167.

MARTÍNEZ PARDO, HERNANDO. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina, 1978.

SALCEDO SILVA, HERNANDO. «Filmografía colombiana. Pequeña historia lineal del cine colombiano. Primer ensayo». *Revista de Cine Cubano*, 9 (1962): 54-55.

PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. París: L'Harmattan, 2000.

Sujetos e imaginarios colectivos

Hacer películas con canciones: perdidas, aventureras y pecadoras en el cine mexicano de la Edad de Oro

SILVANA FLORES[1]
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET

Resumen

En este artículo estudiaremos el modo en que el cine realizado en México durante el período clásico-industrial ha construido una imagen identitaria de la figura femenina, particularmente la rumbera, cabaretera o trabajadora de clubes nocturnos, desde su relación con estereotipos provistos por las tramas de las canciones populares. Nos centraremos en las películas lanzadas durante los años cuarenta y cincuenta por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, productores mexicanos pertenecientes a una familia de exhibidores, distribuidores y productores que a lo largo de las décadas se destacaron por su trabajo a nivel transnacional. Para ello, examinaremos la configuración narrativa del melodrama y el empleo de la música como estrategia comercial en el contexto de prácticas industriales vinculables a una propuesta de cine transnacional.

Palabras claves: mujer, música, transnacionalidad.

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente del CONICET en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013), y coeditora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014).

Los títulos de las películas que trabajaremos en este artículo, entre las que sobresalieron los célebres filmes de rumberas, en gran parte responden a nombres de canciones que sintetizan en su contenido una configuración identitaria de su personaje femenino central. Las canciones, por lo tanto, son impulsoras de los argumentos de las películas, y la mujer es adjetivada para inmortalizar una condición moral adjudicada, como ocurre de manera evidente en producciones como *Pecadora* (1947, 84 min, b/n), de José Díaz Morales; *Aventurera* (1949, 102 min, b/n), de Alberto Gout, y *Perdida* (1950, 91 min, b/n), de Fernando A. Rivero, entre muchos otros casos[2]. Para desarrollar el perfil de los personajes delineados en dichos filmes, estudiaremos la configuración narrativa del melodrama y el empleo de la música como estrategia comercial en el contexto de prácticas industriales vinculables a una propuesta de cine transnacional. Nos abocaremos, en principio, al análisis de dichas teorías y su inserción en el contexto del cine musical latinoamericano del período, para posteriormente distinguir los diferentes modos en que este fenómeno se plasmó en el sistema de personajes de las películas citadas.

Melodramas: entre lágrimas secas y rumbas

Desde las consideraciones de autores fundacionales para el estudio de las cinematografías latinoamericanas, como ha sido Paulo Antonio Paranaguá[3], es sabido que la industria de la música y la inserción de géneros como el melodrama en las producciones realizadas en los comienzos del sonoro han tenido amplia influencia en las construcciones narrativas y en el empleo de estrategias industriales que han conectado a las naciones que conforman la región. Como establece el autor, la llegada del sonido al cine trajo consigo una revolución que transformó

2 Aunque excede los límites de este trabajo, es preciso aclarar que gran parte de la producción de melodramas mexicanos entre las décadas del treinta y cincuenta responden a nombres de canciones, más allá de la adjetivación peyorativa que aquí se tratará. Tales son los casos de películas como *Santa* (1931, 81 min, b/n), de Antonio Moreno; *Nosotros* (1945, 86 min, b/n), de Fernando A. Rivero, y *Amor, qué malo eres!* (1952, 84 min, b/n), de José Díaz Morales.

3 Paulo Antonio Paranaguá, *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood* (Porto Alegre: L&PM Editores, 1985).

el espectáculo cinematográfico desde lo narrativo y técnico, y renovó la problemática de los mercados a causa de cuestiones de índole idiomática, especialmente en el caso de Brasil. La música constituyó una herramienta que traería la expansión de las cinematografías latinoamericanas, siendo el tango el primer género musical en ser aprovechado para el lucimiento del cine argentino en los tempranos años treinta. En México, fue la comedia ranchera la que dio inicio a su período de eclosión musical e industrial con *Allá en el Rancho Grande* (1936, 98 min, b/n), de Fernando de Fuentes, acompañada a su vez por incontables melodramas urbanos, como *Juntos pero no revueltos* (1938, 103 min, b/n), de Fernando A. Rivero, y *Mientras México duerme* (1939, 97 min, b/n), de Alejandro Galindo, entre otros. Así, música y lágrimas se unirían inmediatamente después, durante la segunda postguerra, en los filmes de rumberas que aquí nos convocan.

Como establece Ana Laura Lusnich[4], los géneros populares que emergieron en el cine, provenientes de la literatura y el teatro, «esbozaron lineamientos expresivos y de identidad vinculantes», y lo mismo puede afirmarse del empleo de las canciones de origen popular. Dentro de la línea de películas que aquí se estudiarán, una iniciadora en este sentido es la primera producción con sonido óptico del cine mexicano, *Santa* (1931, 81 min, b/n), de Antonio Moreno, que incluyó la canción homónima de Agustín Lara en el contexto de una historia plagada de sufrimientos por parte de su protagonista, una mujer que bajo el determinismo de sus experiencias se ve obligada a practicar la prostitución. Los ritmos musicales y los relatos melodramáticos funcionaron como ingredientes de una fórmula comercial que dio réditos al mercado latinoamericano y que convirtió a estos filmes en éxitos continentales[5], haciéndose presente de forma condensada en los escenarios de los cabarets.

4 Ana Laura Lusnich, «Transferencia de saberes y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial». Texto presentado en el V Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano. Cineteca Nacional, Santiago de Chile, 2015.

5 Este fenómeno es visible no solamente en América Latina, sino que se extiende también a España, país que tuvo una amplia conexión con el cine mexicano.

La música fue un instrumento de espectacularización pero también de conexión transnacional[6], si entendemos, como establece Deborah Shaw[7], que los límites de lo nacional se expanden en estos casos en base a procesos de hibridación que conciernen a variados intercambios culturales en la manufactura de los filmes y su explotación en los mercados. En su aporte sobre el transnacionalismo, la autora hace una categorización de variadas experiencias aplicables al estudio de dicha noción, en las que destaca la existencia de estrellas y directores transnacionales, la aparición de temáticas vinculadas a diásporas y exilios, las prácticas de producción, distribución y exhibición transnacionales, el cine que hace referencia en su narrativa al contexto de globalización o en el que se realiza un cruce de fronteras geográficas, y la circulación de los filmes resultante en una serie de intercambios culturales, entre otros aspectos que amplifican y complejizan el análisis de los cines transnacionales. Muchas de estas instancias se reflejan en las películas de rumberas, llevándonos a la comprensión de rasgos asociables a este tipo de construcción cinematográfica. La frecuencia de las intervenciones del músico mexicano Agustín Lara y de las actrices y bailarinas cubanas Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y María Antonieta Pons en el cine de rumberas habla claramente de la productividad del nexo entre sus países de origen. Como establece Castro Ricalde, los movimientos candentes y tropicales de las intérpretes insulares aportaron «un contrapunto al hieratismo del cine mexicano previo [...] simbolizado en los rostros impávidos de los indígenas y continuado en gran parte de la plástica de Gabriel Figueroa, cuyo paisaje inmóvil podía leerse como la metáfora de la vida del campo, ajena al necesario progreso»[8], algo que sería promovido inmediatamente en un cine eminentemente urbano.

6 En el filme *No niego mi pasado* (1952, 90 min, b/n), de Alberto Gout, el amante de la rumbera resalta esta transnacionalidad aun desde los traslados de la protagonista femenina, anunciándole: «Hace un año que te busco por todos los cabarets de América».

7 Deborah Shaw, «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», en *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*, ed. Stephanie Dennison (Woodbridge: Tamesis, 2013), 47-66.

8 Maricruz Castro Ricalde, «Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba». *Brújula* 8 (2010), 45.

Las rumbas, los mambos, las congas, los boleros y las sambas constituyeron también una ensalada cultural en pos del fortalecimiento industrial de la región, en particular en lo que respecta a los intercambios entre México y Cuba, que consolidaron al primero como cabeza cinematográfica en América Latina durante este período, mientras que el segundo aprovechó esa primacía para lograr la visibilidad de sus artistas (actores, bailarines y músicos). Dicha visibilidad se concentra en la figura de la rumbera, cuyo cuerpo es objeto de expectación tanto para el público asistente al cabaret como para el espectador de las películas. La espectacularización por medio de los números bailables concentra las miradas en ella y lleva a construir las narraciones en torno a sus transformaciones en el desplegar dramático, del mismo modo en que, de acuerdo a Laura Mulvey, se configura en el cine de Hollywood y sus sucedáneos el placer visual del espectador: según los parámetros de la sociedad patriarcal, en torno a la escopofilia (o la satisfacción que produce el mirar). En ese sentido, se cumple el precepto que la autora observa como fundante de la cinematografía asociada a dicha escopofilia: «...el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia»[9]. Esa construcción es asumida no solamente en la mirada masculina de los contoneos de la mujer, sino también desde la sonoridad de las canciones que buscan establecer una identidad sobre aquella.

Los cambios observados en estos personajes se rigen por las convenciones del melodrama, que como afirma Silvia Oroz[10] es, etimológicamente hablando, un género que combina canto y música, y como corrobora de las aseveraciones de Arnold Hauser al respecto, consiste en una «tragedia popularizada»[11]. No es de extrañar, entonces, que los filmes de rumberas sepan reunir elementos tales como los bailes y las canciones; las historias de decadencia moral con su aleccionamiento correspondiente, en base a lo que Oroz llama una

9 Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo», en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. Brian Wallis (Madrid: Akal, 2001), 370.

10 Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina* (México: UNAM, 1995).

11 Ibíd., 35.

«educación sentimental»[12], y la alusión a arquetipos basados en el imaginario de Occidente, en particular los vinculados a las figuras femeninas. En relación a esto último, la rumbera (asociada a la imagen de la prostituta o la «mala mujer») se destaca por su desconexión del ámbito privado, por causa del determinismo de sus circunstancias sociales y familiares, para emerger en el espacio público y transgresor del escenario del cabaret. Aunque en estas películas la práctica de la prostitución es resguardada del espacio público, permanece en un fuera de campo, tras las bambalinas, manteniéndose latente en la narración. Este arquetipo, en oposición al de la mujer asociada al bien, es decir, la madre o la esposa, es interpretado de acuerdo a los parámetros culturalmente aceptados por el público de los filmes, estableciendo al cuerpo erotizado de la rumbera como un objeto que servirá –siguiendo a Cabañas Osorio[13]– al establecimiento de una regulación en pos de la civilidad frente al traspaso de los límites morales en la sociedad moderna.

¿Por qué te hizo el destino pecadora?

La música se hizo presente en todo tipo de géneros, y la inclusión de artistas afamados en un número ocasional en el desarrollo narrativo se constituiría en un elemento recurrente en el cine mexicano. En particular, la música de Agustín Lara ha sido vehículo para la configuración de las narraciones cinematográficas aquí estudiadas. Sus composiciones introdujeron una perspectiva sobre la mujer nocturna, según la denominación de Cabañas Osorio[14] para referirse a las rumberas, cabareteras y prostitutas del cine mexicano clásico. La «mujer nocturna» es adjetivada como perdida, aventurera, pecadora, pervertida, callejera, coqueta o cortesana, otorgándosele así, a través de la música, una identidad proveniente de la mirada masculina, ligada a la ilegitimidad y orientada por la cosmovisión decimonónica, en choque con la modernidad emergente en la sociedad de principios del siglo XX. Y fueron precisamente las letras escritas por Lara, en especial aquellas

12 Ibíd., 50.

13 J. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954* (México: Universidad Iberoamericana, A.C., 2014).

14 Ibíd.

que relatan el tema de «la mujer vencida; mujeres maduras, tal vez jóvenes aún, pero que por azares de la vida han perdido en el juego del amor»[15], las que se encargan de imponer a tales personajes, con un lenguaje cargado de eufemismos, una denominación de mujer caída.

Tal como cita Teresa de Lauretis[16] desde la crítica feminista, el cine es creador de imágenes (y, añadiríamos, también de sonidos y canciones), y con estos elementos compondría a la mujer como imagen y sonido perpetrados desde una elaboración externa, eminentemente masculina. Esa creación o configuración parte entonces de una perspectiva ideológica, de un posicionamiento asociado a factores históricos y sociales, que se evidencia en los contenidos de las piezas musicales interpretadas en los filmes. Los calificativos hacia la figura femenina en las canciones concuerdan incluso con los títulos de los filmes, conformando también la música que se escucha en los créditos iniciales. Esta adjetivación, si la entendemos en el contexto de la postrevolución y la necesidad de afirmar los valores tradicionales vinculados a la mujer, tiene el propósito de restaurar la imagen derruida de la maternidad, la familia y la sumisión al hombre, en un mundo inmerso en las innovaciones de la modernidad, que incluyen precisamente la inserción de la mujer en el mundo laboral y la expansión del urbanismo. Esto lleva a situar la figura femenina en un paisaje nocturno, despojándola del ámbito doméstico[17], paisaje que no solamente se construye ficcionalmente, sino que es coexistente con la realidad social de la capital mexicana durante los años treinta, que se debatía en el conflicto entre los valores tradicionales y la necesidad de insertarse en un mundo cada vez más cosmopolita.

15 Carlos Baptista D, «Agustín Lara y el discurso amoroso latinoamericano». *Kipus. Revista Andina de Letras 9* (II Semestre 1998), 25.

16 Teresa de Lauretis, «La creación de imágenes», en *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), 63-113.

17 La ambivalencia entre el mundo público y privado no se circunscribe a las rumberas, sino que también tiene su eco en los filmes sobre la Revolución, a través de la figura de las soldaderas. Para mayor información, véase Canela Ailen Rodríguez Fontao, «*Sí mi sangre piden, mi sangre les doy*: (algunas) consideraciones sobre la representación de la familia en el cine mexicano y argentino sobre revoluciones y revueltas sociales», en *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, eds. Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (Buenos Aires: Imago Mundi, 2014), 71-84.

La película *Aventurera* inmortaliza una de las canciones de Lara a través de la voz del tenor Pedro Vargas, participante en varias ocasiones en los números de cabaret de estos filmes. Su interpretación es reservada para la instancia de la narración en la que la protagonista, Elena (interpretada por Ninón Sevilla), ya ha sido incorporada a las prácticas del club nocturno. La entonación es acompañada por la caminata lenta y contoneada de Elena, en la que asume posturas corporales propias del estereotipo de la prostituta –hechas célebres en el filme *La mujer del puerto* (1933, 76 min, b/n), de Arcady Boytler, antecedente obligado de estas películas–: fuma, se toma de la cintura y se apoya contra una columna, mientras la cámara registra su imagen a través de angulaciones en contrapicado que subliman el arquetipo de la «mujer de mala vida». «Vende caro tu amor, aventurera», dice la canción, recalcando el entorno prostibulario del personaje femenino, adjetivándola, evidenciando así el rol de apoyo narrativo que cumplen las canciones en estos filmes. Al inicio de la escena, la rumbera observa al cantante desde un costado del salón para luego atravesar el mismo, asumiendo su identificación con la letra de la canción. Mientras eso sucede, las figuras de Vargas y de Sevilla aparecen alineadas en el cuadro, aunque el primero se encuentra arriba del escenario, aludiendo a una posición de superioridad que le habilita para adjudicar el calificativo de «aventurera» al personaje. Una vez que la rumbera llega al extremo opuesto del salón, la mirada de Vargas se dirige hacia ella mientras refiere, con la letra de la canción, al pago por el ejercicio de la prostitución. Como afirma De Lauretis, en el cine clásico, con su construcción patriarcal, «el hombre es la medida del deseo»[18], y por tanto a su mirada le es atribuida la capacidad de significar. A la mirada del cantante, podemos entonces sumar su voz como instrumento a través del cual son reafirmados dichos calificativos.

En *Perdida*, la música de Lara alcanza preeminencia también por su participación como personaje de ficción, encarnando a un enamorado y protector de la rumbera insinuada en el título. La interpretación de la canción se da en condiciones similares a las de *Aventurera*, esta vez con

18 Teresa de Lauretis, «La creación de imágenes», 111.

la presencia del conjunto Los Panchos como ejecutores. La protagonista, llamada Rosario (palabra que remite al imaginario religioso), recibe en ese momento un nuevo nombre, Norma, cambiando su identidad y su destino (como establece el personaje por medio de su narración en *off*), e ingresando de ese modo al ambiente prostibulario. En este caso, la rumbera se encuentra sentada, fumando pensativamente, mientras los cantantes parecen dedicarle la canción gracias al uso de planos y contraplanos y de la posición frontal de ellos ante la protagonista. La letra de la canción («Perdida te ha llamado la gente») refiere también a la apelación propia dada a este tipo de personajes, esta vez por el común de la sociedad, y le bautiza en la nueva identidad adquirida como bailarina del cabaret.

Finalmente, en *Pecadora*, las composiciones de Lara hacen su aparición con la presentación de la protagonista, la fichera María, interpretada por la actriz española Emilia Guiu. En este caso, las poses descriptas en los otros filmes se repiten al son de la canción «Tus pupilas», que remite a la seducción ejercida por la cabaretera. Sin embargo, el bolero «Pecadora», si bien hace referencia a la condición moral de la mujer, aparece aun así en un momento de la narración en el que se descubre la criminalidad del protagonista masculino, al que la fichera reconoce fugitivo de la justicia mientras baila con él dicha canción[19]. De ese modo, aunque ambos personajes pertenecen al ámbito de la marginalidad, la banda sonora remite únicamente a la ambigüedad moral de la mujer.

Según Cabañas Osorio, las expresiones corporales de las llamadas mujeres nocturnas contienen «una dualidad que oscila entre el sufrimiento interior y la belleza exterior»[20], remarcando así que la representación visual de estos personajes –que Mulvey[21] consideraría fruto de la identificación del espectador con la figura masculina para establecer a la mujer como ícono– no tiene el único propósito de promover la seducción de los receptores de los filmes, sino también el

19 Es de destacar que, a pesar de la criminalidad del protagonista masculino, su unión con este es prometida en la narración como el vehículo para convertir a la fichera en «una mujer decente».

20 J. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano*, 160.

21 Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo», 365-377.

de elevar un cuadro social, aunque estereotipado, de las condiciones trágicas en las que dicho personaje es introducido, ensombreciendo esa belleza con los infortunios por ella vividos. Las canciones que acompañan las imágenes también dan cuenta de la ambivalencia en la que se encuentra la rumbera o cabaretera: mientras los contenidos de las canciones resaltan su atractivo, también ponen de manifiesto una cierta decadencia moral, por lo cual quien las oye es incitado –debido a la identificación con la voz que interpreta las canciones– a un sentimiento de piedad, o a lanzar una mirada peyorativa sobre la mujer referida, en base a las adjetivaciones volcadas.

Conclusión

Podemos establecer, en relación con lo analizado, que ha existido una tendencia generalizada a conectar las canciones y los géneros populares con la cinematografía en base a una mirada sobre la figura femenina que responde a ciertos dictados culturales, en los que esta es configurada narrativamente como una mujer malvada, engañadora y atrayente a la vez, y que, en consecuencia, debe ser identificada y marcada a través de determinados nombramientos que asientan esa perspectiva en el imaginario de la cultura de masas.

La mujer es constituida como una víctima de las circunstancias, que aprovecha la implementación de su cuerpo como un objeto para alcanzar propósitos de venganza o retribución ante las penas vividas. De ese modo, el espacio del cabaret, en el contexto de una urbanidad eminentemente nocturna, adquiere dimensiones sociales vinculables a los cambios emergentes en las primeras décadas del siglo XX, así como también el cuerpo de la mujer, contorneado en las sombras de dicha ciudad y moviéndose al compás de las notas musicales que refuerzan su estigmatización social.

Bibliografía

Baptista D., Carlos. «Agustín Lara y el discurso amoroso latinoamericano». *Kipus. Revista Andina de Letras* 9 (II Semestre 1998): 19-28.

Cabañas Osorio, J. Alberto. *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana, A.C., 2014.

Castro Ricalde, Maricruz. «Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba». *Brújula* 8 (2010): 41-57.

De Lauretis, Teresa. «La creación de imágenes», 63-113. En *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Lusnich, Ana Laura. «Transferencia de saberes y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial». Texto presentado en el V Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano. Cineteca Nacional, Santiago de Chile, 2015.

Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo», 365-377. En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001.

Oroz, Silvia. *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina*. México: UNAM, 1995.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

Rodríguez Fontao, Canela Ailen. «*Si mi sangre piden, mi sangre les doy*: (algunas) consideraciones sobre la representación de la familia en el cine mexicano y argentino sobre revoluciones y revueltas sociales», 71-84. En *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, editado por Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

Shaw, Deborah. «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», 47-66. En *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*, editado por Stephanie Dennison. Woodbridge: Tamesis, 2013.

Figuras de lo invisible. El desaparecido de la última dictadura argentina en el nuevo cine nacional documental

ANNA DODIER[1]
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Resumen

Entre 1976 y 1983, en la Argentina, treinta mil personas fueron secuestradas, torturadas y asesinadas por el régimen militar. Sus cuerpos no fueron encontrados. Estas víctimas son calificadas desde entonces como «desaparecidos». El cine nacional intenta, desde hace más de treinta años, representar a esta dictadura y a estos «desaparecidos» en particular en la producción documental. El término mismo de «desaparecido» lleva a preguntarse cómo el cine, arte visual por excelencia, da forma a sujetos que son por definición invisibles. Esta investigación se propone buscar y exponer cómo están *puestos en imágenes* en cuatro documentales del Nuevo Cine Argentino y cómo, al proponer una representación del vacío dejado por el «desaparecido» durante un período donde los asesinos quedan impunes, estos documentales componen una reivindicación política.

Palabras claves: documental, Argentina, desaparecidos.

Varias de las dictaduras latinoamericanas usaron un modo de acción común en cuanto a la aniquilación total de las víctimas, que dio lugar a una figura particular emergida de estas dictaduras: el desaparecido.

1 Master en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, por la Universidad La Sorbonne Nouvelle 3. Ha publicado diversas críticas cinematográficas en la revista online Escribiendo Cine (Argentina).

El desaparecido, etimológicamente, es «quien no aparece más». Es justamente porque han desaparecido, es decir, porque no «se ven más» –en presente–, que primero las familias y luego toda una sociedad piden reparación. Este participio pasado que se volvió sustantivo (*un* desaparecido) y que constituye un grupo (*los* desaparecidos) toma toda su importancia a la hora de pedir reparación.

Desde el fin de la dictadura argentina en 1983, el cine, y más particularmente el cine documental, se apropia del término bajo distintas formas. Lo hace sobre todo con el objetivo de dar la palabra a los sobrevivientes de los centros de detención, con una voluntad de transmisión del trauma y una función memorial. Desde 1986, el tono se vuelve más militante y reivindicativo debido a las leyes promulgadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín, que vuelven sobre la responsabilidad de los militares, descriminalizando a su mayoría. Las «leyes de impunidad» son reforzadas en 1989 y 1990 por el presidente Carlos Menem, quien otorgó numerosas amnistías a los militares que habían sido declarados culpables. Es solamente en 2003 que el gobierno permite la reapertura de los casos y que los responsables de la Junta, de nuevo o por primera vez, responden por sus acciones ante la justicia y son incriminados por el secuestro, tortura, asesinato y desaparición de treinta mil víctimas.

El período 1996-2003 es particularmente interesante en cuanto al tratamiento de los desaparecidos en el cine documental argentino. Después de diez años de acercamiento tradicional al tema en el cine, en 1996 emerge una nueva ola de directores, provenientes de las nuevas escuelas de cine que proponen nuevas formas de pensar el séptimo arte, desde una perspectiva más experimental. También el cine documental sobre los desaparecidos va ser tocado por esta *nouvelle vague*. Asimismo, 2003 es un año importante, por dos razones. Primero, como ya lo evocamos, es el año del reinicio de los juicios a los militares. Por otro lado, es el año de estreno de una película (en el festival Bafici) que creó polémica, por su forma y su propuesta: *Los rubios*.

Usamos aquí cuatro documentales como laboratorio de análisis de este cine: *Los rubios* (2003, 89 min, color), de Albertina Carri;

Papá Iván (2000, 55 min, color), de María Inés Roqué; *Yo, Sor Alice* (1999, 78 min, color), de Alberto Marquardt, y *Raymundo* (2003, 129 min, color), de Ernesto Ardito y Virna Molina.

La situación de estos desaparecidos llama casi de inmediato a una búsqueda sobre las circunstancias de su desaparición. El pasado está contenido en el término «desaparición», y más precisamente en la ausencia de imagen del evento que condujo al estatuto de desaparecido en el presente. Hay entonces dos imágenes faltantes contenidas en el término y en la figura del desaparecido: la del evento mismo (la desaparición) y la de la muerte (el muerto no tiene cuerpo). La imagen del desaparecido parece entonces imposible. En efecto, ¿cómo representar a una persona que no está aquí y de la cual no sabemos cómo desapareció? Sin embargo, algunas películas intentan resolver esta difícil ecuación.

Es esta representación del desaparecido, a primera vista paradójica, lo que nos interesa en este estudio. Podemos hablar de figuración en cuanto a esta representación audiovisual particular, en tanto que *figura*, del latín, designa primero una forma, un aspecto dado. Literalmente, el proceso de figuración sería una puesta en forma, y es exactamente sobre esta «puesta en forma» del desaparecido sobre lo cual proponemos concentrarnos.

En *La invención de la soledad*, Paul Auster escribe de su padre: «No haberlo visto muerto me desposee de una angustia que yo hubiera experimentado con gusto. No es que su desaparición me parezca menos real pero ahora, cada vez que quiero palpar la realidad, tengo que hacer un esfuerzo de imaginación»[2]. Igual que el cuerpo muerto del padre para Paul Auster, las imágenes de los cuerpos de los desaparecidos son invisibles. La única forma de figurárselos es imaginarlos. Auster recuerda a su padre, lo imagina en el sentido literal del término: pone en imágenes a través del pensamiento.

Esta noción de lo imaginable es el núcleo de la reflexión que da Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*:

2 Paul Auster, *L'invention de la solitude* (París: Actes Sud, 1988), 73. Traducción libre.

> «Una imagen viene con frecuencia allí donde parece fallar la palabra, la palabra viene con frecuencia allí donde parece fallar la imaginación», nos dice, "la «verdad" de Auschwitz, si esta expresión tiene un sentido, no es ni más ni menos inimaginable que indecible. Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡que necesario, entonces, nos será cada imagen arrancada de una experiencia como esa!»[3].

Para Didi-Huberman entonces, sólo se puede imaginar. Y va más allá: «es como experiencia trágica que lo inimaginable llama a su contradicción, el acto de imaginar pese a todo»[4]. El acto de imaginar se vuelve acto de resistencia cuando existe, de parte de los asesinos, una voluntad de crear lo inimaginable. Es interesante notar que durante la dictadura argentina Videla mismo creó esta noción de desaparición de los cuerpos por su ejecución literal, pero también por el discurso. La desaparición de estos cuerpos ejecutados de manera somera por los militares fue formulada como tal en 1979 por Videla, entonces jefe de la Junta, en un discurso televisivo, para defenderse de las primeras acusaciones de las Madres de la Plaza de Mayo:

> ¿Qué es un desaparecido? Como tal, es una incógnita. Si reapareciera, tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido[5].

Es esta necesitad de imaginar, confrontado a la ausencia de un ser, lo que pone en relación al desaparecido en tanto imagen faltante con la fabricación de imágenes a través del cine. Poner en imágenes al desaparecido es volver visible lo que ya no es, pero también mostrar lo invisible. Esta constante ida y vuelta entre visible e invisible, entre pasado y presente, constituye el núcleo de estas películas documentales que imaginan al desaparecido.

3 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (París: Editions de Minuit, 2003), 38. Traducción libre.

4 Ibíd., 84.

5 Citado en Ana Amado, *La imagen justa, cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 104.

Podemos primero inscribir la voluntad de hacer visible al desaparecido en la línea de una estética de la plenitud: el desaparecido se vuelve central, principal, y aparece como hombre antes que todo, en una escritura fílmica que se consagra al pasado, llenando, escondiendo la ausencia, resultado visible de su desaparición.

Aquí, el testigo tiene un lugar esencial en el modo de representación de la figura del desaparecido. Es en gran mayoría por la palabra que emerge un discurso que intenta dar de nuevo un sentido a la Catástrofe[6]. En *Yo, Sor Alice,* por ejemplo, la (re)construcción de la figura íntima de la desaparecida se realiza en gran medida por medio de una palabra coral de los testigos. Paradójicamente, la película, que tiene por título el nombre de la desaparecida en primera persona, no recurre sólo a la prosopopeya, sino también –y quizás sobre todo– a testimonios de sus familiares y amigos. A fin de presentar los hechos de manera cronológica, varios familiares suyos y habitantes de las villas que frecuentaba como monja se entregan a ese difícil ejercicio de formulación y transmisión de recuerdos frente a la cámara de Alberto Marquardt. En una escena, Paul, el hermano de Alice, hablando del momento en que se enteró de la desaparición de esta, desplaza su puño por el pecho, deteniendo sus palabras. Este golpe en el pecho, que él traduce por un gesto al momento de verbalizarlo, hace signo. Su puño se dirige hacia su corazón, y queda ahí, obstinado, como si la memoria, el recuerdo del dolor que está formulando, pasara de golpe por el cuerpo. Resulta muy interesante notar que del primer encuadre en primer plano sobre el pecho de Paul, la cámara pasa a un encuadre en plano medio, incluyendo a otro familiar –que no va a intervenir en la conversación– y luego a otro encuadre que engloba a otros dos miembros de la familia del otro lado de la mesa. Esa ampliación del cuadro corresponde al pasaje de una palabra incompleta –focalizada sobre la desaparición

6 Usamos el término «catástrofe» en el sentido que lo entienden varios pensadores de dominios muy diversos (historia, sociología, o filosofía) de las representaciones de un trauma de la historia colectiva. El historiador Ignacio Lewkowicz habla de una «dinámica que produce desmantelamiento sin armar otra lógica equivalente en su función articuladora» en Ignacio Lewkowicz, *Pensar sin estado, la subjetividad en la era de la fluidez* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2004), 154.

de Alice– a un discurso más alegre sobre la dimensión excéntrica, exuberante, viva, de la monja. El montaje hace así de esta puesta en escena grupal un testimonio de reminiscencias animadas sobre lo que hacía de Alice una persona particular. Como si surgiera una memoria nacida de la confrontación de las individualidades.

Al contrario de esta mirada homogénea sobre el desaparecido, algunos documentales buscan echar luz sobre las contradicciones entre los testimonios. Sin embargo, con estos ejemplos estamos todavía en una lógica reparadora por la palabra de los testigos. Más allá de mostrar las contradicciones de la puesta en escena de la dimensión inaccesible del desaparecido en presente, se trata de paliar la falta de conocimientos sobre la persona antes de su desaparición. María Inés Roqué, en *Papá Iván*, decide vincular esta dimensión inaccesible e invisible de su padre desaparecido, su carácter opaco, ya no a su desaparición forzada, sino a lo que era antes de esta desaparición. Al contrario de *Yo, Sor Alice*, que intenta erigir un monumento memorativo con los testimonios, *Papá Iván* va a tratar de deconstruir el mausoleo a la gloria del padre para agujerear la imagen-velo y buscar lo humano.

Además del testimonio, el uso de la imagen misma bajo ciertas formas hace que el desaparecido vuelva a ser sujeto. La imagen de archivo es particularmente usada. La película *Raymundo*, retrato del famoso director Raymundo Gleyzer, fundador del Cine de la Base, hace un uso interesante de las imágenes de archivo en movimiento. Muchas secuencias lo muestran antes que todo trabajando. Se vuelve cuerpo vivo por estas imágenes donde surge como cineasta y ser activo, social, dentro de un espacio tiempo y un contexto preciso, o sea *presente en el mundo*.

Frente a esta estética de la plenitud, podríamos distinguir una estética de lo vacío. Se ve al desaparecido en presente, de manera directa por el término que lo define desde la dictadura: el que no aparece más. Es entonces una escritura cuyo presente es reivindicado, y que aprehende las consecuencias dejadas por la desaparición, la ausencia del detenido-desaparecido.

Mostrar al desaparecido como ser invisible puede simplemente pasar por el vacío de la imagen, lo que da lugar a una representación sencilla desde un punto de vista formal, ya que se trata de filmar su ausencia en presente. Para representar al desaparecido como ausente se evidencia la ausencia en el seno de un conjunto para que aquella aparezca. Este proceso se encuentra en *Yo, Sor Alice*, y este conjunto elegido para «señalar» el vacío es un círculo familiar o social. Durante una secuencia significativa, esta ausencia es mostrada de manera muy clara. Las fotografías la representan y los álbumes de familia están puestos en evidencia sobre la mesa, desparramados: son muy visibles, lo que da a Alice un carácter presente, pero refuerza en un mismo movimiento su ausencia, ya que no es visible con ellos de otra manera que bajo la forma de fotografías. Lo que queda de la desaparecida en el seno de su familia no es nada más que una representación de otra naturaleza, ya que se trata solamente de papel. Se percibe entonces la ausencia de Alice Domont como cuerpo, puesto que las fotografías ni siquiera pueden hacer oficio de reliquias, ya que están desprendidas del cuerpo de la desaparecida.

Mostrar al desaparecido invisible e inalcanzable, tal como está en el presente, es también tener otra concepción de la memoria. Efectivamente, una vía de acceso principal al desaparecido pasa por el recuerdo. En *Yo, Sor Alice*, en *Raymundo*, o hasta en *Papá Iván*, de cierta forma, se busca hacer emerger la palabra de los testigos basada sobre su memoria. Una vez que esta palabra es pronunciada, se impregna de una verdad que construye al desaparecido y por la cual podríamos reencontrarlo. Frente a esto, se distingue una tendencia de sospecha de la memoria como una construcción: los mecanismos de la memoria y sus omisiones están en el centro de la reflexión. Es el caso de *Los rubios*. Como consecuencia, el filme propone una puesta en escena de los testigos donde aparece todo el equipo y el material de rodaje, lo que reenvía a la dimensión artificial y artesanal del cine, y recuerda que la emergencia de la voz de un testigo en el cine es el corolario de todo un mecanismo de

toma de vista y sonido, y así, de una relación específica establecida entre el filmador y el filmado; el entrevistador y el entrevistado.

En su texto «La tarea del traductor», Walter Benjamin defiende la idea de que la esencia de la traducción no es querer parecerse al original, sino instaurar una mutación, en la cual el original mismo se transforma[7]. Se puede pensar que el dispositivo de Analía Couceyro, que actúa como doble de Albertina Carri, sea tal vez la ilustración de esta reflexión benjaminiana, volviéndose metáfora de la imposibilidad de la representación de lo real como tal, y así –para lo que nos interesa– del desaparecido como tal. No se trata de una representación que encuadre con su imagen, sino justamente de una figuración de ella misma como otra. Ahí, Carri busca quizás mostrar la inverosimilitud en la propensión a querer construir una imagen «real» del desaparecido, olvidando que es una representación. Al crear su doble, Carri muestra la ficción contenida en toda su representación y la dimensión extraña que emerge de la representación de sí mismo. Podemos discernir, a través de esta figura del doble ficticio, una forma de distanciamiento en la búsqueda de los padres desaparecidos, como si la actriz Analía Couceyro constituyera un filtro entre la realidad y Albertina Carri. Se trata de mostrar y filmar lo que obstruye la vista y el acceso al desaparecido. Partiendo del principio de que el aniquilamiento vuelve imposible una figuración del desaparecido clavada en lo real, la única forma de figurar el desaparecido es la ficción.

El paroxismo de esta «puesta en ficción» reside en las escenas de animación en Playmobil de *Los rubios*, donde la dimensión artificial de la reconstitución por figurines traduce un mecanismo de distanciamiento. La secuencia animada del secuestro de los padres de Carri por los extraterrestres, por ejemplo, está explícitamente inspirada en los códigos del cine de ciencia-ficción, pero sobre un tono lúdico, casi cómico por su carácter insólito, lo que podría llevar a pensar que se trata de una parodia de este género, subrayando esta toma de distancia. Se podría así calificar estas escenas de

7 Walter Benjamin, *Œuvres I* (París : Gallimard, 2000), 249. Traducción libre.

kitsch, término por el cual se percibe la dimensión imitativa pero resolutivamente marcada por la artificialidad reivindicada, que encontramos en la simbólica de las pelucas rubias al final de la película.

Conclusión

Cuando Didi-Huberman toma por representación de la Catástrofe las fotografías tomadas por el Sonderkommando, Albertina Carri recurre a la ficción para representar un real que sobrepasa el entendimiento. De hecho, muchos documentales –ya sea por la prosopopeya, la reconstitución o el recurso a la animación– recurren a dispositivos que pueden ser asimilados a dispositivos «ficcionales». En cuanto a los dispositivos que buscan mostrar la ausencia dejada por el desaparecido, se trata de una escritura que no usa necesariamente los medios de puesta en ficción, pero que está explícitamente clavada en el presente. En estos documentales, la representación del pasado como tal no pasa entonces la etapa de lo real, ya que aquello está o «ficcionado», o inscripto en una escritura fílmica reflexiva que muestra su proceso de fabricación.

De ese modo, ¿no habría, acaso, como parece afirmarlo Carri, restricciones a la representación de los desaparecidos y, más ampliamente, de toda Catástrofe? El uso, aún puntual, de lo ficcional, ¿no sería entonces la confesión del límite del cine documental?

Bibliografía

AMADO, ANA. *La imagen justa, cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

AUSTER, PAUL. *L'invention de la solitude*. París: Actes Sud, 1988.

BENJAMIN, WALTER. *Œuvres I*. París: Gallimard, 2000.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Images malgré tout*. París: Editions de Minuit, 2003.

GATTI, GABRIEL. «El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas». *Universitas humanística* 72 (2011): 89-110.

KOHAN, MARTIN. «La apariencia celebrada». *Punto de Vista* 78 (2004).

MANZI, JOAQUÍN. «La part de la fiction. A propos de quelques documentaires argentins». *Caravelle* 92 (2009): 13-37.

MONDZAIN, MARIE-JOSÉE. «S21, La machine de mort kmhère rouge, la mémoire entre archive et fiction». *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 89-90 (2008): 51-54.

ROLLET, SYLVIE. *Une éthique du regard, Le cinéma de la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. París: Hermann, 2011.

SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjectivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

VERNET, MARC. *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*. París: Editions de l'Etoile, 1988.

Autorrepresentaciones en el cine y video indígena de Brasil y Bolivia

NATALIA MÖLLER GONZÁLEZ[1]
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

El siguiente trabajo es una aproximación desde los estudios fílmicos a la autorrepresentación indígena en un corpus muy amplio y heterogéneo al que se denomina «cine y video indígena». La primera parte se ocupa de esbozar la manera en que dicho objeto ha sido abordado desde la academia. En la segunda parte propongo una aproximación al estudio de las autorrepresentaciones indígenas en dos videos provenientes de Bolivia y Brasil.

Palabras claves: Autorrepresentación, cine y video indígena, documental etnográfico e indigenista.

El cine y video indígena como objeto de estudio

De manera general, se entiende por cine y video indígena al grupo de filmes realizados por personas o colectivos que se consideran a sí mismos indígenas y que tratan en ellos temas indígenas. En América Latina se designa con este término a una práctica que se viene forjando desde los años noventa, principalmente en México, Brasil, Colombia y Bolivia, por organizaciones de capacitación, producción y circulación que se encuentran en gran parte en manos indígenas. En la mayoría de los casos, estas derivan de iniciativas de realización audiovisual participativa entre etnógrafos, activistas y comunidades indígenas.

1 Magister en Teoría del Cine por la Universidad de las Artes de Berlín. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

¿Pero qué es el cine y video indígena? La definición recién entregada apunta a quienes realizan los filmes y a los temas que incluyen, pero no se refiere a lo específicamente fílmico de estas cintas. Es una definición que permite, por lo tanto, la inclusión de todo tipo de géneros y estéticas; desde el documental y la ficción –pasando por todos sus híbridos– hasta videos musicales, videoarte, entre otros. Por lo tanto, lo que finalmente se entiende por cine y video indígena está determinado por los contextos en los que este se da, por la forma en que sus realizadores y productores comprenden su trabajo, por la curatoría de festivales especializados, etc. A ello se le suma los discursos académicos que abordan el cine y video indígena. De ellos también se desprenden definiciones y expectativas que, a su vez, moldean las prácticas y los discursos de los realizadores y productores.

Habitualmente la antropología asume al cine y video indígena como su objeto. En los ochentas, los primeros debates en torno al cine y video indígena se insertaron en discusiones más amplias sobre la crisis de la representación antropológica, donde rivalizaban aquellos que consideraban que códigos y convenciones indígenas podían ser trasladados sin más al cine o al video[2], y aquellos que aseguraban que la introducción de estas tecnologías en las comunidades amenazaba con destruir lo poco que quedaba de sus formas tradicionales de expresión[3].

Ante las frecuentes iniciativas de apropiación tecnológica en Australia, Nueva Zelanda, Canadá y América Latina, este último argumento perdió actualidad y relevancia, pero aún quedaba por responder la pregunta sobre cómo abordar el nuevo objeto. En un artículo de 1991, la antropóloga Faye Ginsburg propuso una vía

2 Sol Worth y John Adair, *Through Navajo Eyes* (Bloomington: Indiana University Press, 1972). MacDougall, David, *Transcultural Cinema* (New Jersey: Princeton University Press, 1998).

3 James Faris, «Anthropological Transparency, Film, Representation and Politics», en *Film as Ethnography*. ed. Peter Crawford y David Turton (Manchester: University of Manchester Press, 1992), 171-182. James Weiner, «Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics», en *Current Anthropology* 38-2, (1997), 197-236.

que permitía pensar al cine y video indígena como parte de un campo mediático más amplio, alternativo, determinado por lógicas indígenas, comunitarias y comprometido con sus causas, ajeno a las lógicas comerciales. Por lo tanto, el cine y video indígena no se definía, según Ginsburg, por las cualidades formales del filme como *texto*, sino por las *mediaciones sociales* que este tipo de producción permitía[4].

El marco propuesto por Ginsburg es influyente en los estudios del cine y video indígena latinoamericano. Estos estudios se traducen con frecuencia en trabajos basados en investigaciones de campo que buscan examinar dichas mediaciones sociales entre realizadores, comunidades, instancias de exhibición y difusión, etc.[5] Se trata de estudios que buscan enfatizar las lógicas indígenas y comunitarias detrás de dichas relaciones, poniendo en primer plano el fuerte compromiso de los productores con los intereses indígenas.

Para Bolivia, por ejemplo, las producciones que se estudian en esta acepción de cine y video indígena son las del Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural, que reúne a las confederaciones nacionales campesinas indígenas y originarias en un esfuerzo por hacer películas y videos participativos, que plasmen los temas que las comunidades consideran urgentes e importantes. Se estudian, por ejemplo, las metodologías de realización que procuran integrar a la mayor cantidad de miembros de la comunidad en el desarrollo de guión, manejo de cámaras y actuación. La antropóloga Gabriela Zamorano, que ha realizado extensas investigaciones etnográficas sobre el cine comunitario del Sistema Plurinacional, destaca, por ejemplo, la manera en que

4 Faye Ginsburg, «Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?», en *Cultural Anthropology* 6-1 (1991), 92-112.

5 Faye Ginsburg, «Video parentesco: um ensaio sobre A Arca dos Zo'é e Eu já fui seu irmão», en *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6 (1995): 171-190. Gabriela Zamorano, «'Intervenir en la realidad': usos políticos del video indígena en Bolivia», en *Revista Colombiana de Antropología*, 45-2 (2009), 259-285. Erica Wortham, *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community and the State* (Duke University Press, 2013). Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes and the Question of Technology* (New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2009).

la realización audiovisual genera en las comunidades un «espacio de debate, negociación y reflexión conjunta sobre la realidad en que viven»[6].

En Brasil, el proyecto emblemático es *Video en las aldeas* (VNA). Esta es una organización fundada por el antropólogo Vincent Carelli en 1987, con el objetivo de poner la tecnología audiovisual al servicio de las luchas políticas de los pueblos indígenas amazónicos. En este espíritu, el equipo de Carelli produjo y realizó durante diez años una gran cantidad de videos mediante metodologías participativas, y en 1997 estableció el primer taller de capacitación en una aldea xavante. En contraste a los videos de autoría comunitaria del Sistema Plurinacional, los realizadores indígenas de *Video en las aldeas* figuran frecuentemente como autores individuales, sin desmedro de un compromiso expreso con sus comunidades. Por esta razón, muchas veces sus videos tienen un fuerte componente colaborativo, que constituye el aspecto más estudiado por los investigadores.

En la mayoría de los casos la decisión de abordar la calidad comunitaria, comprometida y alternativa en las prácticas de realización, acarrea consigo la convicción de que el estudio de los aspectos estéticos y formales de las cintas es obsoleto, impidiendo así que ellas queden disponibles para otros tipos de abordaje. Faye Ginsburg ya sugería en su artículo inaugural que el cine etnográfico y el indígena se diferencian sólo por sus temporalidades: el etnográfico busca reconstruir un pasado prístino y perdido, mientras el indígena pretende la reinvención identitaria para una supervivencia cultural en el presente. Pero estas serían diferencias de contenido que, según Ginsburg, no se reflejarían en los estilos fílmicos[7].

La idea de que el estudio de los aspectos fílmicos de estas películas y videos es prescindible, se mantiene hasta el día de hoy. Por ejemplo, sostiene Robert Stam en su último libro –*Keywords in Subversive Film/ Media Aesthetics*[8]–, que el valor contrahegemónico del cine

6 Zamorano, «Intervenir en la realidad», 280.

7 Ginsburg, «Faustian Contract», 97.

8 Robert Stam, *Keywords in Subversive Film/ Media Aesthetics* (Reino Unido: John Wiley & Sons, 2015).

y video indígena no está dado por sus aspectos estéticos, sino por dar cabida a los imperativos de la comunidad, que abrumarían la particularidad artística individual[9]. Así, los estudios del cine y video indígena suelen restringir su interés por las cintas a una descripción de su contenido. Si se alude a su estética, se la suele empatar con la de géneros conocidos, como el cine etnográfico, indigenista o el documental político.

Sin embargo, si insistimos en la pregunta por la calidad contrahegemónica de la autorrepresentación indígena, nos vemos obligados a reconsiderar este principio. Pues al dejar fuera los aspectos fílmicos de las cintas, la autorrepresentación aparece como una práctica de visibilización homogénea, y su mediación a través del producto audiovisual, prístina. Pero indagar en los modos de visibilización en la autorrepresentación es importante porque la «inferiorización» del indígena consiste en gran medida en hacer de su figura un objeto *excesivamente* visible a través del estereotipo y del fetiche. Las narrativas coloniales, nacionales y liberal-multiculturales no han callado acerca de los pueblos indígenas; más bien, han hablado de ellos de manera insistente. Es por eso que propongo que la consideración de los aspectos estéticos y formales de las cintas es importante: para poder hacer una lectura fina de la política de las imágenes y evitar así caer en la lectura ingenua de la autorrepresentación indígena como esencialmente contrahegemónica. Para ello no es necesario recurrir a un formalismo culturalista que busque aislar formas indígenas de expresión dentro del texto audiovisual, como si todo lo indígena fuese premoderno y antípodo a nuestros cánones, sino sometiendo a estas cintas a un análisis que considere la forma en que se relaciona la autorrepresentación indígena con otras representaciones, especialmente las etnográficas e indigenistas.

Existe en el extenso corpus de filmes indígenas varios discursos audiovisuales consolidados –como es el caso de las docu-ficciones bolivianas o los documentales de *Video en las aldeas*–, en los cuales se

9 Stam, *Keywords*, 206.

puede dar cuenta de múltiples modalidades de autorrepresentación. Por un lado, estos videos y películas absorben, en efecto, convenciones de tradiciones audiovisuales y cánones preexistentes, especialmente aquellos de los cuales han sido habitualmente «objetos» los indígenas. Por otro lado, se da un desplazamiento de estas convenciones en pos de una subjetividad indígena o, en otras palabras, de una perspectiva «desde dentro». Aparece, en suma, un sujeto indígena que al nombrarse, se debate conflictivamente entre dos posiciones: la que dicta que la cercanía al objeto de representación pondría en duda la veracidad de lo representado, y la otra, que supone que es justamente esta cercanía la que garantiza la veracidad de lo dicho.

Análisis de la autorrepresentación indígena en dos filmes

Para ilustrar esta propuesta, quisiera hablar de dos videos. Los dos son similares en tanto pretenden narrar la historia o memoria de un pueblo para dar sentido a las luchas políticas y culturales del presente. Un análisis que considere los horizontes discursivos dentro de los que se mueven estas cintas, podrá dar cuenta de, por lo menos, dos posibilidades de autorrepresentación indígena.

El primer filme es un documental producido en el marco de *Video en las aldeas*, llamado *Ya me transformé en imagen* (2008, 32 min, color) y realizado por Zezinho Yubé, del pueblo huni kui, que habita la Amazonía en la frontera de Brasil y Perú. Yubé, uno de los realizadores más prolíficos de *Video en las aldeas*, suele tratar en sus películas los dilemas de la identidad indígena en tiempos actuales.

Ya me transformé en imagen cuenta la historia de los huni kui en cinco épocas, determinadas todas ellas por el tipo de relación que establecen con los invasores blancos. Para estructurar el relato, el documental traslada convenciones disciplinares de la historia y la etnografía a la forma audiovisual. En la primera secuencia, una voz masculina superpuesta (seguramente la de Yubé) explica en lengua huni kui la periodización de la historia de su pueblo. Las imágenes fílmicas de archivo muestran rituales y escenas de la vida cotidiana de los huni kui cuando apenas habían llegado los blancos:

> Nosotros, los huni kui contamos nuestra historia en cinco épocas. Al principio, era la época de Maloca, cuando todos vivíamos juntos y no sabíamos nada de los nawá, los no-indígenas. Para conocer esta época, hay que hablar con los ancianos porque aquella forma de vivir cambió profundamente cuando contactamos a los nawá.

Se trata de una voz de autoridad cuyo cuerpo no es visible en la pantalla; como la del historiador o el etnógrafo, tiene la última palabra sobre el significado y la estructura del relato. A la par de esta voz, la información se transmite a través de entrevistas con autoridades del pueblo, en su mayoría hombres ancianos. Si bien estas declaraciones dan testimonio de experiencias personales, la mayor parte del tiempo los entrevistados actúan como custodios de historias y tradiciones orales de su pueblo, de una manera similar, quizás, a lo que en el documental expositivo sería la figura del experto. Junto a ello, el video utiliza viejo material de archivo producido por antropólogos, misioneros y funcionarios estatales como evidencia visual, refuerzo e ilustración de lo que las voces de autoridad afirman.

El autor emplea los dispositivos del documental expositivo sin apologías. Sin embargo, se pueden detectar algunos desplazamientos de sus convenciones en pos de una voz «desde dentro». Así, el autor y quienes nos hablan desde la pantalla lo hacen resueltamente desde la experiencia de ser indígena: experiencia que funciona, al igual que el uso de convenciones expositivas, como estrategia de legitimación del relato. Se trata de una reflexión sistemática de la historia, que abarca a toda la comunidad, pero que a ratos se acerca al relato familiar vivido por los más allegados, padres y abuelos, que guarda un profundo respeto por el conocimiento de las autoridades tradicionales, y que es hablado en la propia lengua.

Para visibilizar su cultura y su pasado, Yubé utiliza además una gran cantidad de material de archivo etnográfico, que muestra técnicas, costumbres y cuerpos indígenas, registrados por el hombre blanco como signos de su propio pasado remoto y, por lo tanto, como signos de pueblos condenados a desaparecer. Con el título del filme, Yubé alude a este colosal archivo imperial que pesa sobre su

pueblo, diciendo que «ya se transformó en imagen», como si ya no hubiera vuelta atrás, pero insinuando que también en el territorio de lo visible él y su pueblo dan la batalla, o que por lo menos estas imágenes (y las tecnologías que las produjeron) pueden ser puestas al servicio de lo que él considera son los intereses de su pueblo.

En otro ejemplo, esta vez de Bolivia, la voz indígena se hace presente de diferente manera. Se trata de la docu-ficción *Sirionó* (2010, 56 min, color) realizada de manera comunitaria, en el marco del Sistema Plurinacional de Comunicación, por los habitantes de Ibiato, en la región del Beni. La cinta narra las experiencias vividas por el pueblo sirionó con la llegada de distintos profesores blancos o mestizos, enviados por el Estado para enseñar en su escuela. En vez de armar una cronología apoyada en un conocimiento sistemático de la historia, como lo hace *Ya me transformé en imagen*, *Sirionó* se estructura más bien desde la subjetividad de una mujer, Palmira, que sentada bajo un árbol observa desde cierta distancia a su pueblo Ibiato y comienza así a recordar la historia de este.

En la primera escena, Palmira observa a un grupo de niños y adultos pedir ayuda a su nieta Matilde, la profesora del pueblo, para escribir en un lienzo la frase: «Marcha por el territorio y la educación». Palmira comenta fuera de cámara en lengua sirionó: «Es muy bueno que mi nieta haya aprendido a leer y a escribir. Esto ayuda mucho a nuestra comunidad». Con esta reflexión inicia el testimonio de Palmira, que será ilustrado por la puesta en escena de la comunidad. Salvo algunas excepciones, las actuaciones de los habitantes de Ibiato son inexpertas, como es de esperarse para cualquiera que no haya sido entrenado en actuación. La imagen algo ajetreada del video digital refuerza esta estética novata.

Palmira prosigue relatando varios encuentros trágicos con personajes foráneos. Desde profesores violentos, pasando por funcionarios corruptos hasta la llegada de un joven revolucionario que huye de la dictadura. Todos ellos insultan y avergüenzan a los sirionó porque no saben escribir, porque no hablan español, porque sus costumbres son supuestamente primitivas.

En *Sirionó* las imágenes y prejuicios que pesan sobre los indígenas no están dadas por el imaginario etnográfico –como sucede en *Ya me transformé en imagen*–, sino que se manifiestan a través de los personajes afuerinos, que vienen a ser para los sirionó instancias de lo nacional, ligadas al Estado o bien a movimientos de emancipación. Contra estas imágenes peyorativas que justificarían la aculturación de los sirionó en los discursos nacionales del pasado, se levanta el testimonio de Palmira. Ella aboga con fuerza por el aprendizaje del español y la escritura (y tácitamente también por el uso del video), pero sólo en tanto sirven como instrumentos de defensa y lucha (simbolizados, por ejemplo, por el lienzo). Tener estas habilidades no significaría necesariamente abandonar la identidad sirionó. La película postula, en suma, que Palmira y su pueblo precisan de ambas cosas para poder ejercer la ciudadanía boliviana.

La memoria de Palmira es narrada en clave de ficción: música de fondo, eventos que trastornan el *statu quo* y echan a andar el relato, personajes que deben superar pruebas y obstáculos para encontrarse transformados al final de su trayectoria. Sin embargo, las actuaciones diletantes y la calidad «hecha en casa» del video causan un efecto de distancia que obliga a leer la película en clave documental. Es algo similar a lo que ocurre con el testimonio literario donde, siguiendo a Beverly[10], un compromiso más pronunciado con la honestidad que con la belleza literaria produciría un efecto poderoso de verdad. Por lo tanto, lejos de debilitar la noción de que estamos presenciando algo que de verdad sucedió, esta distancia refuerza el efecto de autenticidad del relato del sujeto marginado, que por cierto –vale recalcar– no representa a la autoridad indígena, pues no es aymara y es mujer. Tal como en el testimonio literario, la narración de Palmira está hecha en modo colectivo: su memoria es también la de su pueblo. La ciudadanía que reivindica es, por ende, una ciudadanía reclamada desde los márgenes del poder y también desde los márgenes de los relatos tersos y pulidos de ciertos imaginarios nacionales.

10 John Beverly, *Testimonio: On the Politics of Truth* (University of Minnesota Press, 2004).

Conclusión

Tanto *Ya me transformé en imagen* como *Sirionó* dan cuenta de distintas modalidades de autorrepresentación indígena que se constituyen en expresa beligerancia con representaciones etnográficas e indigenistas. La figura del indígena –excesivamente representada «desde fuera» como objeto de la distante mirada científica o estatal– aparece aquí buscando negociar entre posiciones de familiaridad con lo representado y posiciones de lejanía y objetividad. Así, el sobrio historiador nos habla en lengua indígena; el experto que instruye a los espectadores fundamenta su autoridad en tradiciones indígenas; y se nos permite presenciar la memoria de un pueblo a través de una ficción alterada por la calidad «imperfecta» del testimonio personal. Estos filmes desestabilizan –cada uno a su manera y con distintas implicaciones políticas– el emplazamiento canónico de la figura del indio como informante sin discurso estructurado, como mero dato etnográfico o figura perpetua del pasado.

Bibliografía

BEVERLY, JOHN. *Testimonio: On the Politics of Truth*. University of Minnesota Press, 2004.

FARIS, JAMES. «Anthropological Transparency, Film, Representation and Politics», 171-182. En *Film as Ethnography*, editado por Peter Crawford y David Turton. Manchester: University of Manchester Press, 1992.

GINSBURG, FAYE. «Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?» *Cultural Anthropology* 6-1 (1991): 92-112.

SCHIWY, FREYA. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes and the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2009.

STAM, ROBERT. *Keywords in Subversive Film/ Media Aesthetics*. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2015.

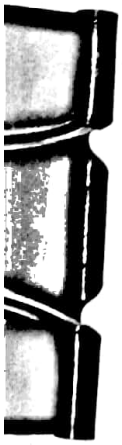
WEINER, JAMES. «Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics». *Current Anthropology*, 38-2 (1997): 197-236.

WORTH, SOL y ADAIR, JOHN. *Through Navajo Eyes*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

WORTHAM, ERICA. *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community and the State*. Durham: Duke University Press, 2013.

ZAMORANO, GABRIELA. «'Intervenir en la realidad': usos políticos del video indígena en Bolivia». *Revista Colombiana de Antropología*, 45-2 (2009): 259-285.

Dossier Raúl Ruiz



Dossier
Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis

VALERIA DE LOS RÍOS ESCOBAR[1]
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

En el marco de la gran retrospectiva de Raúl Ruiz que organizó la Cineteca Nacional durante el 2016, tuvo lugar el coloquio «Raúl Ruiz desde Chile: Cartografías y metamorfosis». Allí se realizaron dos mesas de ponencias de las que se desprende el presente *dossier*. La idea que inspiró ese encuentro era la de reflexionar en torno a la obra del cineasta desde Chile, convocando a un número determinado de investigadores que se encontraban trabajando sobre su obra, aprovechando la disponibilidad de parte importante de sus filmes –muchos de ellos restaurados–, que estaban siendo exhibidos en el contexto de la retrospectiva. La conversación que surgió a partir de este coloquio dio cuenta no sólo de la permanente actualidad del cine de Ruiz, sino también de la vitalidad de los estudios de cine chileno focalizados en su obra y del interés del público por participar en este tipo de encuentros.

El presente *dossier* está compuesto de cinco artículos que abordan distintos aspectos del cine de Ruiz. Algunos de ellos intentan trazar ciertas periodizaciones o estéticas específicas, otros se acercan a su obra desde un punto de vista filosófico o eminentemente visual. Algunos apelan a la politicidad de la obra del cineasta, mientras que otros se centran en algunos procedimientos particulares. Esta

1 Doctora en Literatura Latinoamericana, mención en Estudios Visuales, por la Universidad de Cornell. Profesora Asociada del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autora de *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en Enrique Lihn* (2015) y de *Espectros de luz: Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011); así como coautora de *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (2015) y coeditora de *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (2010).

pluralidad de aproximaciones es cifra de la potencia de la obra del cineasta, que sigue provocando lecturas nuevas e inexploradas, invitándonos como observadores activos a seguir pensando en y con sus imágenes.

El primer artículo se titula «El cine chileno de Raúl Ruiz y su política de la imagen». En él, Sergio Navarro plantea que Ruiz, durante su etapa chilena, previa al exilio, concibió una política de la imagen, la que plasmó en la entrevista que realizó en *Primer Plano*, en 1972. Esta política de la imagen se caracterizaría, entre otras cosas, por una nueva forma de dirigir a los actores en escena, una nueva forma de pensar el uso de la cámara, una preocupación por los cuerpos en la escena y el uso del juego como forma de distanciamiento. En «Raúl Ruiz, una poética de la interrupción», Óscar Ariel Cabezas piensa en la caracterización barroca del cine de Ruiz y se pregunta por la presencia de lo múltiple en su obra. A partir de la *Poética del cine*, Cabezas se cuestiona sobre la importancia del aburrimiento como forma de des-narrativización de su producción fílmica, que atenta en contra de un «*habitus* imperial de la imagen industrializada» y de la figura del chamán como doble del cineasta que se opone diametralmente a los modelos propuestos por el cine comercial, y al mismo tiempo, al cine militante tradicional, representado paradigmáticamente por *La hora de los hornos*, de Getino y Solanas.

«Magia, técnica y montaje en el proyecto antiidentitario de Raúl Ruiz», de Adolfo Vera, se interesa de manera particular por los fantasmas o espectros en el cine y en la escritura de Ruiz. Vera plantea, siguiendo al filósofo Henri Bergson, que el cine es una «prótesis» de la memoria, y que en el caso de Ruiz se articula en contraposición al conflicto central propuesto por la retórica fílmica norteamericana. El cine de Ruiz estaría basado en la multiplicidad y no en un conflicto central; una multiplicidad que toma la combinatoria como uno de los procedimientos posibles. A partir de la relación entre magia y técnica (a partir de autores como Walter Benjamin y Gilbert Simondon), Vera plantea que Ruiz se aleja de los discursos que apelan a una autenticidad identitaria.

En «Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz», Fernando Pérez reflexiona en torno a las alusiones a China tanto en el texto «Las seis funciones del plano» como en *Las soledades*. En su investigación, Pérez rastrea las referencias a un tratado de Shitao en la poética cinematográfica de Ruiz, y da cuenta del modo como algunos principios pictóricos del maestro chino se traspasan a las funciones fílmicas propuestas por Ruiz. Finalmente, en «¿Qué es un objeto, señor Ruiz? Una aproximación al mundo objetual de Raúl Ruiz», Udo Jacobsen analiza la presencia y el uso de objetos en el cine de Ruiz de distintos períodos. Según Jacobsen, en principio el objeto en Ruiz funciona como *atrezzo* (aquello que configura dramáticamente la intriga), luego como parte de la textura del paisaje o ambiente, o para dar cuenta de los detalles donde se desarrolla la acción. Jacobsen compara el trabajo de Ruiz con el de Buñuel en *Un perro andaluz*, y los ejemplos de la obra de Ruiz son tomados principalmente de *La ciudad de los piratas*, del cortometraje *Coloquio de perros* y de *Las divisiones de la naturaleza*.

Las cartografías y metamorfosis que dan título a este *dossier* son dos conceptos asociados al trabajo cinematográfico de Ruiz que dan cuenta de su relación con territorios diversos (algunos de ellos incluso desterritorializados), con cambios y transformaciones formales y de sentido.

Esperamos que las investigaciones aquí reunidas den cuenta de un incipiente campo de estudios sobre su obra, siempre irreductible, múltiple e inclasificable.

«Nuestro Raoul: ¿de qué estamos hablando?». Conferencia magistral

VERÓNICA CORTÍNEZ[1]
UCLA

Cuando Manfred Engelbert y yo comenzamos nuestro trabajo sobre el cine chileno en 2001 pensábamos dedicarnos, ambiciosamente, al largo período que va de 1960 al 2000, dando por hecho que los años sesenta estarían ya bien estudiados[2]. Craso fue nuestro error, pues pronto nos dimos cuenta de que en el fondo aún había muchísimo por hacer. Había trabajo hecho, no queremos negarlo, pero todavía quedaba mucho camino por recorrer. Por lo tanto, redujimos el foco y decidimos concentrarnos en sólo cinco años: de 1965 a 1970, es decir, desde el inicio del rodaje de *Morir un poco* (1966, 69 min, b/n), de Álvaro Covacevich, en febrero del 65, hasta el estreno oficial de *El chacal de Nahueltoro* (1969, 89 min, b/n), de Miguel Littin, en mayo del 70. Resultó un libro de casi mil páginas que nos demoramos trece años en escribir. No sólo tuvimos que viajar constantemente a Chile, sino a todos aquellos países a los que nos llevaba la investigación, porque además de la ausencia de copias de muchas de las películas, en Chile no se tenía acceso a gran parte de los materiales disponibles en otros lugares. A veces viajamos siguiendo a los directores. De hecho, nuestro trabajo

1 Doctora en Lenguas y Literaturas Románicas por la Universidad de Harvard. Profesora de literatura hispanoamericana y cine chileno en la UCLA, donde también dirige el Centro de Estudios del Cono Sur (CSCS). Es autora de libros sobre Bernal Díaz del Castillo, la novela chilena del fin de siglo y Sergio Castilla, y coautora, con Manfred Engelbert, de *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (2011) y *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta* (2014, Premio Municipal de Literatura, categoría Ensayo, 2015).

2 Una primera versión de este trabajo fue leída en el Coloquio «Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis», Cineteca Nacional de Chile, Santiago, 25 de julio de 2016. Agradezco a Mónica Villarroel y Valeria de los Ríos por la invitación.

comenzó en septiembre de 2001, en un bar de París donde nos reunimos con Raúl Ruiz. Es decir, fue un trabajo obstinado, de muy largo aliento, que nos tomó más de una década. Udo Jacobsen escribió una excelente reseña sobre nuestro último libro, publicada en *Taller de Letras*, cuyo párrafo final nos invita a meditar sobre las condiciones posibles para estudios así en las universidades chilenas: «Cortínez y Engelbert trabajan en la UCLA, Estados Unidos, como investigadores y esto [...] da cuenta de unas condiciones materiales que difícilmente se dan en nuestra academia (doce años tardaron los autores en concluir su investigación, algo casi impensable en nuestro contexto)»[3]. Ello es, por supuesto, una pena inmensa. Entonces, partimos por agradecer a nuestras respectivas universidades, la UCLA y la Universidad de Göttingen, que nos permitieron trabajar desde la seguridad material y con toda la tranquilidad necesaria.

Dentro de estos cinco años, que corresponden al gobierno de Eduardo Frei Montalva, elegimos enfocarnos en ocho películas fundamentales (*Morir un poco*, *Largo viaje*, *Tierra quemada*, *Ayúdeme Ud. compadre*, *Tres tristes tigres*, *Caliche sangriento*, *Valparaíso mi amor* y *El chacal de Nahueltoro*), pensando que Ruiz, que era el único que tenía ya una bibliografía relativamente extensa, sería el más fácil de abordar. De algunos de los otros, como de Covacevich, por ejemplo, no había ningún estudio. En fin, con varios de los cineastas en los que nos íbamos a enfocar teníamos realmente que comenzar de cero. No solamente buscando datos en las bibliotecas regionales y mundiales, en las reseñas de la época, etc., sino que también revisando otras de sus películas, incluso documentales. Aunque nuestro libro está dedicado específicamente al cine de ficción, nos vimos obligados a cubrir, por ejemplo, *El diálogo de América* (1972, 45 min, color) y *Chile: El gran desafío* (1973, 120 min, color), de Covacevich, porque como no había material crítico, determinamos que necesitábamos dar cuenta de su filmografía.

Cuando empezamos a trabajar en el capítulo sobre Ruiz, pensamos: «Aquí lo vamos a tener más fácil» porque la bibliografía sobre su obra

3 Udo Jacobsen, *Taller de Letras* 58 (noviembre 2016), 204.

era mucho más extensa incluso que la de Littin. Sin embargo, nos encontramos no sólo con que había una enorme cantidad de datos incorrectos, lagunas, mitos, es decir, muchísima información que había que corregir y rellenar, sino que descubrimos que la crítica francesa era sobre todo la que se había dedicado a estudiar a Ruiz, apropiándoselo. De ahí entonces el título de este texto, «Nuestro Raoul», que busca enfocar esta aparente contradicción entre el Raúl chileno y el Raoul afrancesado. Lo que quiero demostrar es que Ruiz no necesita de Francia para volverse Raoul, ya que Raúl nunca deja de ser la persona que siempre fue. Esta es la tesis principal, desarrollada ya en nuestro libro. Y quiero demostrarla sólo a partir de dos ejemplos que me van a permitir ilustrar, además, aquello que no está en nuestro libro, es decir, también aprovecho indirectamente para mostrar de qué manera va avanzando el trabajo académico, incluso el nuestro. Entonces, el primer ejemplo es una autocrítica a lo que publicamos en nuestro primer libro, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (2011), pero que pudimos corregir en el segundo, *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta* (2014).

Primero, un paréntesis para explicar por qué motivo surge este libro exclusivamente sobre Raúl Ruiz. En medio del trabajo largo sobre las ocho películas, nos dimos cuenta de que el capítulo sobre Ruiz se nos había ido de las manos. Es decir, eso ya no era un capítulo, porque Ruiz nos había exigido tanto trabajo, había tanto que agregar, no sólo para dar cuenta, analizar y corregir la bibliografía existente, sino porque había lagunas enormes sobre muchos años de su vida que se desconocían por completo. Nosotros tuvimos la suerte de poder contar con la generosa ayuda de Raúl y con mucha paciencia de su parte. Yo lo contactaba, siempre a través de Valeria Sarmiento, a veces incluso cuando estaba filmando en cualquier lugar del mundo, e inmediatamente me respondía, mediante correos electrónicos o el teléfono, y así contamos con todos los materiales que necesitábamos, trabajando de manera muy cercana con él. No quiero decir que siempre haga las cosas más fáciles, por supuesto. Trabajar con cineastas, con artistas en general, a veces resulta también más

difícil, porque ellos tienen sus ideas, incluso su versión de los hechos. Quieren que algunas cosas sean como ellos quieren, aunque no sean así, y a veces simplemente sus recuerdos son inexactos. Entonces, este es un trabajo de larga dedicación. Por eso publicamos primero el libro exclusivamente sobre Raúl Ruiz y en particular sobre *Tres tristes tigres* (1968, 94 min, b/n). En el libro tratamos de volverlo cercano al público general. Nuestro lector no es el especialista ruiciano específicamente, aunque por supuesto también lo es, pero queremos que Ruiz, sobre todo un cineasta como Ruiz, que podría darse para especulaciones complejas, difíciles de ser entendidas para la mayoría de la gente, se vuelva lo más comprensible posible para que todos tengan acceso a su obra, no siempre fácil, como sabemos.

El primer problema con el que nos encontramos Manfred y yo –porque todo este trabajo lo hemos hecho conjuntamente, así que cada vez que hablo de mí, hablo de los dos– es cuando nos encontramos en la bibliografía existente con este Ruiz francés, apropiado por Francia. Creo que la imagen de la portada del libro de Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault D'Allonnes, *Raoul Ruiz*, una hermosa imagen del rodaje de *Mammame* (1985), de alguna manera muestra a ese Ruiz, que podría ser un Ruiz francés. Aparentemente es un Ruiz clamándole al cielo en un paisaje de peñas que forman un abismo sobre el borde del mar (los franceses reconocen inmediatamente la costa de Étretat). Es un Ruiz existencialista que podría haber nacido en Francia, un «hombre rebelde» a la manera de Camus. Aquí parece no haber ninguna señal del Ruiz chileno. Pero cuando le pedí que me ayudara a conseguir los derechos para poder incluir la imagen de esta portada en nuestro libro, Ruiz me contó, muy a su manera irónica de siempre, muy divertido, lo que agregamos en una nota del libro: «Parece que estoy desafiando al universo y lo único que estaba desafiando era al sindicato: estoy llamando al equipo porque era hora de filmar después del almuerzo»[4].

Lo que quiero demostrar es, precisamente, esta idea de que Ruiz no necesitó nunca de Francia para ser el Ruiz que es. El 21 de

4 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 110, n. 92.

marzo de 2016 presentamos nuestro libro sobre Ruiz en París, en el contexto de la gran retrospectiva sobre su obra que organizó la Cinemateca Francesa, y fue notable la cara de sorpresa de varios de los asistentes cuando dijimos esto, algunos incluso se movían incómodos en sus asientos, pues ellos sienten que evidentemente Ruiz es un cineasta francés. No sólo desconocen por completo su trayectoria anterior y sus películas chilenas, sino que no les interesan particularmente. Parte importante de esta visión de Ruiz como un cineasta francés tiene que ver, como saben muchos de los ruicianos, con la publicación en marzo de 1983 de un número especial de la prestigiosa revista de cine *Cahiers du Cinéma* dedicado a Ruiz. Muy pocos cineastas del mundo tienen un número de *Cahiers* dedicado exclusivamente a su obra. Desde entonces se asocia a Ruiz con la cultura francesa, además, por su exilio en Francia a partir de 1974, donde vivió hasta el final de su vida.

Entonces, mi primer ejemplo. Uno va corrigiéndose, porque también quiero mostrar de manera tangencial por qué demora tanto tiempo hacer investigación sólida, cuyos datos no son inventados ni imaginados, sino que se basan en hechos incontestables. Este ejemplo también revela cómo la corrección de un dato aparentemente menor puede llevar al descubrimiento de algo nuevo, mucho más significativo. Comienzo por corregir lo que escribimos en nuestro primer libro, publicado en 2011.

Confieso que descubrimos nuestro error por casualidad. Cuando estábamos analizando una escena de *Tres tristes tigres*, casi al final de la película, en el momento en que el personaje de Tito, actuado por Nelson Villagra, está ya en plena crisis, en el baño de un bar, vemos de pronto la toma de un hombre, filmado desde arriba, sentado en un WC leyendo un diario, y se ve también un graffiti en el muro del baño. A partir de símbolos parecidos que se encuentran en la primera película de Ruiz, *La maleta* (1963, 40 min, b/n) –finalmente restaurada y accesible a todos–, donde la svástica nazi se codea con el nombre de Allende como índices de una normalidad urbana llena de contradicciones, nosotros decíamos en el libro, incorrectamente, que estos símbolos políticos que ahora reaparecían en medio

de graffiti burdamente alusivos a los excrementos y los órganos sexuales, eran una representación realista de los bajos fondos de la masculinidad. Pensamos, sin siquiera dudarlo, que se trataba de un registro documental. Es decir, que esos graffiti en efecto estaban en el baño, como en tantos baños masculinos de todo el mundo, y no le dimos más importancia. No supimos identificar entonces al hombre que leía el diario en el wáter, pero dada su aparición fugaz, no nos pareció fundamental.

En octubre de 2012, Alfredo Barría nos invitó a participar en el XVI Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, un festival de excelente calidad, donde compartimos con críticos de cine como Udo Jacobsen, Jorge Ruffinelli y muchos otros, que ese año incluía, a modo de homenaje póstumo, un simposio internacional sobre Raúl Ruiz. Nos encontramos por supuesto con José Román, que estaba dando una ponencia sobre su vida junto a Ruiz en los años sesenta. Pepe Román es profesor de Estética de la Universidad Católica y fue uno de los mejores amigos de Ruiz. Con su modestia habitual, Pepe anunció que la suya sería una conferencia «meramente anecdótica», pues «todo lo académico lo cubre el libro de Verónica y Manfred y yo no tengo nada que agregar». Sin embargo, sin decir que nos estaba corrigiendo, Pepe se encargó de enfatizar que el grupo que Ruiz tenía con sus amigos íntimos de la época se llamaba «Los chanchitos agridulces». Inmediatamente nos dimos cuenta de que en el libro lo llamábamos «Los Chanchos»[5]. Apenas terminó su conferencia, me acerqué y le dije enfáticamente, defendiendo nuestro libro: «¡Pero, cómo Pepe, si se llamaba Los Chanchos!». «No», me dijo, «pero no es un error de ustedes, porque en efecto así está citado en *El Mercurio*. Eso lo inventó una periodista muy pesada cuyo nombre no recuerdo. Ellos se autodenominaban 'Los chanchitos agridulces' (que era un guiso) y eran Waldo Rojas, Germán Marín y Raúl».

Aprovechando la presencia de Pepe en el festival quisimos seguir completando la ficha técnica de *Tres tristes tigres*, pues

5 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 103, n. 84.

aún nos faltaba identificar al hombre que leía en el baño. «Es Raúl Sotomayor», nos dijo, pero no sabía cómo podíamos ubicarlo. Después de varios intentos infructuosos, Waldo Rojas, desde París, no sólo nos confirmó que el grupo se llamaba «Los chanchitos agridulces», en el que además incluía a Raúl Sotomayor (Sotelo), sino que nos informó sobre un documental que Ruiz hizo sobre su obra:

> Hacia mediados de los 60, solíamos reunirnos con Raúl Ruiz, Germán Marín y Raúl Sotomayor, «Sotelo», o algún otro comensal, a la hora del almuerzo o de la cena, en lo que era por entonces el único restaurante chino digno de ese nombre en toda la ciudad de Santiago, en la ocurrencia el Danubio Azul –para no nombrarlo– situado en un barrio céntrico, y regentado con cierta discreción por la embajada de China Popular. En verdad había otro, hacia la plaza Brasil, en una casona familiar, sin nombre, frecuentado sobre todo por la comunidad china y conocido como «los chinos pobres». A menudo éramos tres a la mesa, y nos gratificábamos, entre otros guisos más o menos orientales, con abundantes porciones del, así rotulado en el menú, «chanchito agridulce». No hizo falta mucho para que este nombre de sentido literalmente culinario, viniera como anillo al dedo al grupo que así formábamos, el de los Tres Chanchitos Agridulces (y que, como los Mosqueteros, solíamos ser cuatro); tal vez no tanto en virtud de nuestras incipientes robusteces, sino por el tono de humor irónico, de mayor bonhomía que malignidad, de las agudezas con que, entre plato y plato, salpimentábamos nuestros juicios sobre esto y lo otro del mundo y sus alrededores. Más tarde, algunos mal informados agentes del periodismo nacional, esta vez no sin cierta mala intención chaquetera, pretendieron que se nos llamaba Los Chanchos; lo que me apresuro en desmentir rotundamente.
>
> Respecto de Sotelo, se trata de una ya antigua amistad. Un par de años mayor que yo, nos conocimos desde muchachos en el Instituto Nacional. La amistad con Ruiz data justamente de sus contactos con la red de institutanos de la época. Sotelo vivió exilado en París y Ruiz filmó un documental sobre su obra de pintor. Actualmente vive en Chile, en una localidad de Coquimbo, pero pasa parte del año en París, con su esposa Sady, en un pequeño departamento del barrio Montparnasse. Justamente por estos días se encuentra aquí[6].

A través de Waldo pudimos contactar directamente a Sotelo, que nos confirmó todos los datos: «Sí, en efecto, yo soy uno de

6 Comunicación personal vía e-mail, 10 de julio, 2013.

los chanchitos»[7]. Leo ahora su respuesta textual que incluimos en nuestro segundo libro, corrigiendo lo que habíamos escrito en *La tristeza de los tigres*:

> Efectivamente me tocó «decorar» un WC de un Club Social cerca del Mercado Central. Como pintor, mi labor consistió en imitar los graffiti que pueblan esos lugares. Creo haber cumplido con mi tarea a cabalidad. La sentada en el «trono» era parte de las ideas que le surgían al «guatón» en el fuego de la acción y a las cuales los amigos éramos incondicionales[8].

Cuando se filma *Tres tristes tigres*, Sotelo acababa de recibir en Cuba el premio Casa de las Américas de 1967 en pintura, por lo que Ruiz se aprovechó de su oficio como pintor y lo hizo crear, recrear, esos graffiti del baño. En su exilio francés, Sotelo fundó junto a su mujer, Sady Ramírez, la Escuela Municipal de Artes Plásticas en Vigneux-sur-Seine. Ruiz le dedicó el cortometraje documental *Sotelo* (1976), una obra de encargo del Comité Pro Refugiados Políticos de las Naciones Unidas. Según el pintor chileno: «La película es la antítesis de *Diálogos de exiliados* (1974), pues muestra la vida de una pareja instalada en la banlieue parisina en un HLM de Vigneux con tres hijos y la pintura alrededor de esa vida que comienza con las dificultades que todos conocimos. En ella existe una suerte de ternura, de la cual Ruiz a pesar de su lado cáustico era capaz de mostrar»[9].

Este documental, de once minutos, es casi totalmente desconocido en Chile (y ausente en la mayoría de las filmografías de Ruiz). Podría ser de gran interés para cualquier persona que quiera trabajar sobre *Diálogos de exiliados* (1974, 100 min, color), cuyo estreno produjo una enorme molestia dentro de la izquierda chilena, con toda razón, porque, como se sabe, *Diálogos de exiliados* es una película en la que Ruiz se burla de la política chilena, mostrando a los exiliados de manera irónica, incluso paródica (aunque es falso que cuando se estrenó en Francia

7 Comunicación personal vía e-mail, 11 de julio, 2013.

8 Cortínez y Engelbert, *Evolución en libertad*, tomo II, 529, n. 154.

9 Ibíd.

los exiliados chilenos lo hayan amenazado de muerte)[10]. *Diálogos de exiliados* (1974, 100 min, color) puede verse como el manifiesto de un Ruiz que desde su exilio en Francia quiere distanciarse de Chile, una especie de adiós a Chile. *Sotelo*, de sólo dos años más tarde, es decir, de 1976, muestra que no, que Raúl Ruiz siguió apegado a sus orígenes chilenos, pero no sólo eso: también muestra una enorme solidaridad por un exiliado, su amigo Sotelo, con ternura y compasión, y con esa maestría cinematográfica tan suya[11].

El segundo ejemplo al que me quiero referir no lo hemos podido corregir, como sí pudimos hacerlo en el ejemplo anterior, así que sea esta la instancia del reconocimiento de nuestro error, que ningún crítico ruiciano ha descubierto hasta ahora.

Cuando terminamos nuestro libro sobre Ruiz, le enviamos un ejemplar, en nombre de la editorial, a *Positif*, la revista rival de los *Cahiers du Cinéma* en Francia. En menos de un mes, el tiempo que uno demora en leer un libro, nos llegó una respuesta por correo. No un *e-mail*, sino una carta, así de importante era el asunto para el director actual de *Positif*, Michel Ciment, quien nos reclamó que no le dábamos suficiente importancia a *Positif* en este estudio sobre Ruiz. Cito de su carta, que traduzco al castellano: «Fui amigo cercano de Raoul por treinta años. No me parece que la bibliografía de ustedes, si bien importante, rinda un verdadero tributo a la aportación de *Positif* al estudio de su obra»[12].

Manfred y yo nos sonreímos. En efecto, uno siempre quiere más reconocimiento del que recibe. Incluso se lo comenté por *e-mail* a Federico de Cárdenas, el crítico peruano, íntimo amigo de Ruiz, que editaba junto a Isaac León Frías la revista *Hablemos de Cine* en la época y que formó parte de la redacción de *Positif* de 1970 a 1975. Su entrevista seminal, «Trabalenguas de tragos y tigres», realizada en 1969 en el Festival de Cine de Locarno, publicada en el Perú en

10 Ver «Exilios y herejías», de Alberto Ruy-Sánchez. *Entre desterrados*. Ed. Philippe Ollé-Laprune (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 120.

11 Después de proyectar el documental, dejé una copia en la Cineteca para que todos puedan acceder a él.

12 Comunicación personal, 2 de febrero, 2012.

1970 y reproducida en *Positif* en 1971 (en traducción de Claude Vidal), es el texto que inicia toda la crítica francesa sobre Ruiz, como especificamos en nuestros dos libros[13] y como subraya con razón la redacción de *Positif* en diciembre de 1983[14], en un número que de alguna manera significa una respuesta al famoso número de *Cahiers du Cinéma* de marzo de 1983 (que además incluye una nueva entrevista a Ruiz, hecha precisamente por Michel Ciment, entre otros). Sin embargo, Federico nos tranquilizó: «en esto no lo tomen demasiado en serio, para Michel nunca se destaca lo suficiente a *Positif*»[15].

Pero era errado reconocer su importancia sólo en notas. En el fondo, y hay que decirlo con toda claridad, *Positif* tiene en efecto el mérito de haber dado a conocer a Ruiz en Francia y de haber, además, permitido la relación cercana que Ruiz tuvo con los franceses mucho antes de su exilio, ya a partir de 1969. Resumo un artículo de Manfred Engelbert que se publicará el 2017 en un libro que estamos editando, en el que yo tengo un artículo sobre las funciones del plano en Ruiz. Es cierto que yo le ayudé a contactar a algunas de las personas que nos permitieron entender la estrecha relación de Ruiz con *Positif*. El excelente artículo de Manfred demuestra convincentemente que la revista importante para Ruiz es *Positif*, no *Cahiers du Cinéma*, a pesar del número especial de 1983, y por supuesto también lo será *Cahiers* posteriormente, pero *Positif* es la base central de Ruiz. Manfred también muestra de qué manera no es sólo Ruiz el que se beneficia de la cultura francesa, sino, al revés, también *Positif* se va a beneficiar de Ruiz hasta el día de hoy (de hecho, en un número reciente viene un buen artículo de Élodie Boin Zanchi sobre su obra); es decir, Ruiz va a ser un faro de *Positif* a lo largo de todas estas décadas. Por consiguiente, es una buena oportunidad para hacer un reconocimiento público a Michel Ciment, pues su reclamo era absolutamente correcto.

13 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 71, n. 55; *Evolución en libertad*, tomo II, 444, n. 9.

14 *Positif* 274, 17.

15 Comunicación personal vía e-mail, 7 de febrero, 2012.

En Locarno aparece la figura de Freddy Buache, que fue el director de la Cinemateca Suiza durante más de cuarenta años, de 1951 a 1996. Esta es la persona que logramos contactar y conseguir que además nos colaborara –digo, colaborara con Manfred– quien era el director del Festival de Locarno precisamente el año que nos interesa, 1969, cuando Ruiz ganó con *Tres tristes tigres* un Leopardo de Oro, premio que va a lanzarlo a la fama internacional debido al reconocimiento, junto con otros directores de ese momento, ya que el premio se va a repartir ese año entre varios cineastas de distintas partes del mundo: el suizo Alain Tanner, el ruso Gleb Panfilov, el húngaro Sándor Simó y el chileno Raúl Ruiz, además de una mención especial para el francés Robert Benayoun. Buache nos relató, muy ruicianamente podríamos decir, cómo fue que a una persona como él pudo haberle interesado mostrar la película de un chileno desconocido y, a la vez, cómo Ruiz logró interesarlo para que lo invitara a Locarno con su película, una película que había tenido que ir a subtitular a Buenos Aires y que había tenido una mínima ayuda institucional, a diferencia de Germán Becker, que había contado ese mismo año con todo el apoyo del gobierno de Frei para que pudiera mostrar *Ayúdeme Ud. compadre* (1968) en el Festival de Moscú. Ruiz llegó a Locarno solo, con los rollos de la película en su maleta[16]. Así cuenta Buache la manera en que Ruiz lo contactó (traduzco del francés):

> Había preparado la selección lo mejor posible, todo estaba listo y me quedaba todavía ver algunos cortometrajes que revisé una mañana yo solo en una sala [...]. Bruscamente sonaba el teléfono en la cabina donde normalmente está la cajera. Por eso no respondía. Pero el teléfono continuaba sonando, al punto que pasé el brazo por la apertura de esta cabina para finalmente responder. Y escuché un discurso en español del cual no captaba nada, y continuaba hasta que comprendí que la persona me decía que estaba en camino, con una copia subtitulada al francés en su mochila y que, al igual que yo, era conocedor del surrealismo hasta la palabra Benjamin Péret. Entonces de inmediato le dije que viniera, que

16 Cortínez y Engelbert, *Evolución en libertad*, tomo I, 421, n. 159, y tomo II, 476.

yo iba a organizar la proyección y que el jurado estaría convidado. Poco después llegó Raúl, todo pasó bien, Kyrou lo alababa y alababa, y ya[17].

Ado Kyrou, crítico de *Positif*, fue ese año el presidente del jurado. Además de la insistencia magistral de Ruiz, el anzuelo que lanzó es la mención al surrealista Péret, que atrajo de inmediato a Buache. Pero, más allá de eso, si nos fijamos en las películas que ganaron ese año en Locarno, vemos la coincidencia de intereses, y esa amplia red de referencias con las que Ruiz se había formado en el Chile de los años sesenta. Cuando se estudia la trayectoria de Ruiz desde sus comienzos, su teatro, por ejemplo, encontramos repetidas alusiones al teatro del absurdo. Vuelvo a insistir: la cultura chilena de los sesenta era una cultura muy francesa. Ruiz no necesitaba ir a Francia ni volverse francés. Era una cultura compartida mundialmente, gracias a la cual Ruiz logró establecer relaciones con esos otros cineastas del mundo. Lo que es sorprendente, y que Manfred Engelbert demuestra en su artículo, es que estas películas hechas de manera completamente aislada, sin que hubiera ningún contacto previo, remiten no solamente, de nuevo, al baño, es decir, a ese mundo marginal que muestra Ruiz en *Tres tristes tigres*, un espacio nada habitual en el cine de aquellos años, y que también vamos a encontrar en la película de Tanner, *Charles mort ou vif* (*Carlos muerto o vivo*, 1969, 99 min, b/n), donde tenemos la imagen del protagonista, un empresario, en plena crisis de identidad, que obviamente recuerda de inmediato la imagen de Tito, también en plena crisis de identidad (en la escena que también muestra a Sotelo en el baño, con los graffiti). En *Tres tristes tigres* será la visión de los de abajo y en *Charles mort ou vif* la visión de los burgueses, pero en ambas películas vemos un mundo de valores en crisis, compartido, en este caso, por un chileno y un suizo.

Todo el núcleo, tanto críticos de cine como cineastas, al que Ruiz va a tener acceso en Locarno –en una relación dialéctica entre ambos– es lo que va a permitir que Ruiz interese en Francia, pero

17 Comunicación personal vía e-mail, 21 de mayo, 2016.

a la vez siga siendo completamente fiel a sus orígenes. Entonces, como decimos en nuestro libro, en *Tres tristes tigres* vamos a tener una película que de alguna manera ya contiene todo el cine de Ruiz, sin que queramos negar matices. Tampoco queremos negar la importancia creciente que va a tener Francia –y eso se puede corroborar en las entrevistas– pero el modo en que Ruiz comienza tanto a formular su poética como a reconocer sus influencias va a ser claramente afectado por su ida a Locarno.

La entrevista a Ruiz de Enrique Lihn y Federico Schopf, por ejemplo, inmediatamente remite a los años setenta, es decir, a la vuelta de Locarno[18]. Ruiz, ya con su Leopardo de Oro, empieza a establecer conceptos parecidos a los de antes de Locarno, pero de modo mucho más universal, muchísimo más abstracto. Entonces empezaron a proliferar las referencias, por ejemplo, a Borges, que se repiten, o se incrementan, después de su ida a Francia. También en lo surrealista. De hecho, esa entrevista con Lihn y Schopf es la primera referencia de Ruiz a André Breton, pero después, más adelante, también se van a repetir de manera notable. Pero toda la cultura que Ruiz adquirió en los años sesenta y que expresó en su teatro va a ajustarse, de alguna manera, en Francia –porque Ruiz, como nadie, sabía ajustarse a las circunstancias–, pero no va a cambiar nunca en lo esencial. Ruiz va a seguir siendo Raúl, así, en castellano, hasta el final. Sobre todo hasta el final. Su última película, póstuma, *La noche de enfrente* (2012, 107 min, color), retoma todo aquel mundo que fue el mundo importante para Ruiz antes de irse a Francia.

Diálogo con el público

Público (Mauricio Álamo): Leí en una entrevista cuáles eran los referentes cuando Ruiz se fue a estudiar a Buenos Aires y trabaja con Lautaro Murúa. Busqué las películas de ese período del cine argentino y había títulos como *Pajarito Gómez* y *Tres veces Ana*.

18 Lihn y Schopf, «Diálogo con Raúl Ruiz». *Nueva Atenea* 423 (julio-septiembre 1970), 58-65.

¿Qué absorbe él? Porque yo veo mucha similitud en cuanto a las películas. Las comunidades que Ruiz hace en *Tres tristes tigres* estaban también presentes en estos títulos. Porque por un lado está todo el surrealismo, pero también ese surrealismo viene del teatro que Ruiz hacía. ¿Cuáles son los referentes del cine argentino cuando Ruiz se va a estudiar, en su primera etapa, y cuáles son los referentes surrealistas? O contar detalles sobre su época del teatro.

VC: Como contaba en su conferencia Pepe Román, en esa conferencia anecdótica que nos dio datos de cosas que no estaban escritas, de cosas que nos parecían evidentes, pero de las que no teníamos evidencia; por ejemplo, que en los años sesenta ellos dos trataron de traducir a Bazin. Es decir, Ruiz era una persona muy informada en ese momento respecto del cine mundial. Pero no sólo Ruiz. Podríamos decir lo mismo de Littin. Había un contexto culto de artistas como Ruiz –y agrego a Littin, pues Ruiz lo critica injustamente en esa entrevista de Lihn y de Schopf– y ese contexto era la cultura occidental, la gran cultura. Ellos estaban perfectamente enterados de lo que estaba pasando fuera de Chile, tanto respecto del cine como respecto del teatro. Valeria Sarmiento nos aclaró, le aclaró a Manfred en un correo, y además parece evidente porque eso lo corroboran los datos, que para el Ruiz inicial, el Ruiz dramaturgo, que es como comenzó su carrera artística, mucho más importante que el surrealismo era el teatro del absurdo. Y eso lo podemos ver en sus obras de teatro. En nuestro libro analizamos varias de sus primeras obras de teatro, que de hecho conseguimos a través de Ruiz y que hace poco donamos al archivo «Ruiz-Sarmiento» que Bruno Cuneo tiene en la Universidad Católica de Valparaíso para que tengan acceso masivo, para que la gente pueda estudiarlas. De hecho, en este momento en Francia hay dos estudiantes dedicadas a escribir una tesis sobre el teatro inicial de Ruiz. Hay muchos paralelos que Manfred Engelbert y yo veíamos entre el teatro inicial de Ruiz y sus primeras películas, sobre todo *La maleta*. La relación de Ruiz con el surrealismo se analiza en una tesis, disponible en Internet, que acaba de terminar en Suiza Rodolfo García, *Le surréalisme de Raoul Ruiz*.

Respecto de Buenos Aires, como sabemos, o como saben los ruicianos, Ruiz se supone que se fue a estudiar cine a la Universidad del Litoral en Santa Fe en marzo de 1963. Se supone y bien se supone porque casi no estaba ahí, porque se enamoró, como él nos contó en secreto, tenía una «medio pololita» en Buenos Aires, entonces se pasaba en Buenos Aires con esta Adrianita, que había sido como la Shirley Temple argentina, entonces nos dijo que lamentaba no haber tomado en serio esas clases de cine, «por ejemplo, en sensitometría, que me han hecho mucha falta»[19]. Es decir, se «farreó» los estudios de cine. Además que no le interesaba particularmente a Ruiz, como dice en esa entrevista con Federico de Cárdenas de manera irónica, estar filmando documentales. Sin embargo, llega a Buenos Aires debido a recomendaciones de José Donoso. Donoso, que había vivido dos años ahí, le abrió ese mundo. Donoso es fundamental, y esa es otra tesis por escribirse, en los contactos de Ruiz. Yo pienso que no tanto en su obra, o sea, pienso más bien que no en su obra, pero en cuanto a sus contactos culturales, el trabajo de Ruiz en México, por ejemplo, se lo consiguió también Donoso. Es quien lo lleva a Estados Unidos. Donoso está siempre ayudando a Ruiz desde atrás, lo que no es muy sabido.

Entonces, cuando llega Ruiz a Buenos Aires, todos obviamente influidos por Cortázar, cosa que también desarrollamos en detalle en el libro, se une a todo el grupo del nuevo cine argentino. Fundamentalmente, la persona que lo afecta más, con el que después será como un dúo de locos, es José Agustín Mahieu, que tiene sus propias películas, pero que en el fondo es un crítico de cine, un crítico del cine de la nueva ola argentina, con el que Ruiz forma dúo, se hacen amigos, y empiezan ahí los proyectos. Hay un artículo muy divertido en *Ecran*, donde Osvaldo Muñoz Romero habla de «Los proyectos de la empresa Ruiz-Mahieu»[20]. Tienen una cantidad de planes, y cómo van a conseguirse al actor de moda del momento, etcétera, planes todos fallidos, porque todos los

19 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 140, n. 140.

20 «Un gran regreso desde el silencio». *Ecran*, 2 de marzo, 1965, 49.

primeros proyectos de Ruiz fueron bastante fallidos. Pero el fracaso con Lautaro Murúa fue total, incendiaron el auto –un Volkswagen escarabajo negro– necesario para la trama, y casi queman la cámara de Cine Experimental que Pedro Chaskel les había prestado. A mí me lo describe de manera muy dramática, nada de divertida, el camarógrafo chileno Patricio Guzmán Campos[21]. Porque Ruiz se lo cuenta a De Cárdenas en clave divertida, en tres líneas: que Murúa se equivocó, le echó bencina en el conducto del aceite, el auto se les quemó y todos ellos se sacaron una foto, saludando y encogiéndose de hombros, como si fueran un equipo de fútbol[22]. Y se quemó la película, *El regreso*, de la que no existe nada. Con todo, estaban alojando en la casa de uno de los cineastas de la nueva ola argentina, Nicolás Sarquis. Como vemos, Ruiz tenía un gran talento para convencer a muchos, incluyendo a Murúa, de que trabajaran gratis para él. Y este es un ejemplo. Porque en una cosa Ruiz es magistral, mejor que Littin, si tengo que comparar, y es en su capacidad de ajustarse al momento y a la situación en que está y aprovecharlo para él poder seguir avanzando en sus proyectos. Entonces, se imbuye de la cultura cinematográfica de toda esta gente joven. Murúa era, de hecho, personaje en muchas de estas películas, incluyendo las dos que mencionas, *Tres veces Ana* (1961, 115 min, b/n) y *Pajarito Gómez* (1965, 83 min, b/n). Una de las películas que compite en Locarno, que no gana, pero que compite, de uno de estos directores, Hugo Santiago Muchnick, tiene el guión de Borges y Bioy Casares. Una película notable, *Invasión* (1969, 123 min, b/n) cuyo protagonista también es Murúa. De alguna manera, Ruiz se hace parte de todo ese nuevo cine argentino. Lo mismo que va a hacer después en Francia. Entra al grupo y forma parte del grupo, pero él siempre sigue siendo él.

Ruiz tiene sus problemas y son sus problemas de niño. Acaso de manera inconsciente en él, es muy clara su línea. Una línea que Manfred Engelbert y yo pensamos se puede seguir a lo largo de su

21 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, 155-156.

22 *Hablemos de Cine* 52 (marzo-abril 1970), 49-50.

obra, no importa la obra. En el fondo, el conflicto central de Ruiz está siempre presente: una búsqueda constante de identidad a partir de un conflicto edípico, en el que la presencia intermitente del padre choca con la sobreprotección de la madre. Está siempre, como pasa con los grandes genios, que no necesitan tema, porque el tema lo tienen siempre ahí. Lo que quiero decir es que el período de Buenos Aires, finalmente, no le sirve para nada a Ruiz. O sea, en lo concreto, no hace nada, su película se quema, pero yo creo que lo estimula mucho literariamente, porque se relaciona también, por ejemplo, con Augusto Roa Bastos, que antes había escrito el guión de dos películas dirigidas por Murúa, *Shunko* (1960, 72 min, b/n) y *Alias Gardelito* (1961, 90 min, b/n). Ruiz llega a Chile con Mahieu, haciendo todos los planes que después quedan en nada. Entonces el padre se cansa un día y lo manda a Estados Unidos, y ahí nuevamente Donoso va a ser la persona que le consigue una beca en la Universidad de Iowa y después lo manda a México a trabajar con Valentín Pimstein. Porque Ruiz andaba, como él mismo nos dijo, «dando bote»[23]. Es decir, haciendo nada; haciendo proyectos y viviendo en la casa de sus padres.

Pero la trayectoria intelectual, la formación intelectual de Ruiz, pienso que es mucho más «académica» de lo que él reconocía. Cuando él dice esa conocida frase –que también nos dijo a nosotros– «estábamos siempre en los bares», es cierto, estaban en los bares, pero como dice Waldo Rojas en su importante artículo, estaban hablando siempre de literatura, de lo último que se había publicado en el mundo[24]. Porque tenemos que dejar de pensar en Chile como ese país lejano, dependiente, y que Ruiz si no hubiera ido a Francia no sería el cineasta que es, lo hemos oído muchas veces, está escrito, que Ruiz se beneficia como cineasta gracias a Francia. Nosotros pensamos que no es cierto. Chile era, en los años sesenta, un país al tanto de todo lo que pasaba cultural y políticamente en el mundo.

23 Cortínez y Engelbert, *La tristeza de los tigres*, capítulo 5.3.

24 Waldo Rojas, «Raúl Ruiz: Imágenes de paso». En *Raúl Ruiz*. Ed. Cine Club Nebrija (Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional y 13 Festival de Cine, 1983), 139-146.

La noción de este país al fin del mundo, remoto, es completamente falsa. Ruiz es el ejemplo perfecto para demostrar que es falso. Entonces, en lugar de esa cultura de dependencia, tenemos lo mismo que yo decía antes respecto de los amigos de *Positif* con Ruiz: se trata de una relación dialéctica de beneficios mutuos.

Santiago, 25 de julio de 2016

Bibliografía

Boin Zanchi, Élodie. «Raoul Ruiz et la 'lentille coupée', ou comment créer des points de vue impossibles». *Positif* 663 (mayo 2016): 68-70.

Buci-Glucksmann, Christine, y D'Allonnes, Fabrice Revault (eds). *Raoul Ruiz.* Paris: Dis Voir, 1987.

Cahiers du Cinéma 345 (marzo 1983).

Ciment, Michel; Niogret, Hubert y Paranaguá, Paulo Antonio. «Entretien avec Raoul Ruiz». *Positif* 274 (diciembre 1983): 18-32.

Cortínez, Verónica, y Engelbert, Manfred. *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta.* Santiago: Cuarto Propio, 2014.

_____. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz.* Santiago: Cuarto Propio, 2011.

De Cárdenas, Federico. «Trabalenguas de tragos y tigres: Entrevista con Raúl Ruiz». *Hablemos de Cine* 52 (marzo-abril 1970): 48-54. Reproducida sin nombre de autor en *Cine Cubano* 63-65 (1970): 19-25. Reproducida en francés (traducción Claude Vidal) en *Positif* 123 (enero 1971): 14-21.

García, Rodolfo. *Le surréalisme de Raoul Ruiz.* Mémoire de maîtrise universitaire ès lettres en Histoire et Esthétique du Cinéma. Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2016. En línea: <http://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/recherche/>.

Jacobsen Camus, Udo. Reseña crítica de *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*, de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Taller de Letras* 58 (noviembre 2016): 201-204.

Lihn, Enrique, y Schopf, Federico. «Diálogo con Raúl Ruiz». *Nueva Atenea* 423 (julio-septiembre 1970): 58-65.

Muñoz Romero, Osvaldo. «Un gran regreso desde el silencio». *Ecran* (2 marzo 1965): 48-49.

Positif 274 (diciembre 1983): 17.

Rojas, Waldo. «Raúl Ruiz: Imágenes de paso». *Raúl Ruiz.* Ed. Cine Club Nebrija. Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional y 13 Festival de Cine, 1983. 139-146.

Román, José. «Mi amigo Raúl Ruiz en los años sesenta». Ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre Raúl Ruiz. XVI Festival de Cine Recobrado, Valparaíso, Chile, 5 noviembre 2012.

Ruy-Sánchez, Alberto, «Exilios y herejías». *Entre desterrados.* Ed. Philippe Ollé-Laprune. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 112-120.

El cine chileno de Raúl Ruiz y su política de la imagen

SERGIO NAVARRO MAYORGA[1]
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

Resumen

Las estrategias estéticas que desarrolló Raúl Ruiz en su producción cinematográfica chilena en la década de los sesenta, donde investiga gestos, hábitos, imagen y expresión, constituyen una verdadera política de la imagen, que difiere de los principios estéticos que utilizará más tarde en el exilio. Este conjunto de diez filmes, conocidos como «Realismo Púdico», desestabiliza las distinciones convencionales entre estética y política, y hacen del cine de Ruiz una experiencia única en el concierto del cine latinoamericano en el periodo 1963-1976. Partiendo de un reconocimiento de la cultura popular, el resultado de estas operaciones, aplicadas en forma diferenciada en cada filme del ciclo chileno, llevan a Ruiz a una suerte de reconstrucción de la identidad nacional, que en definitiva parece ser el objetivo último de su empresa de «inventar» Chile.

Palabras claves: Raúl Ruiz, cineasta chileno, cine latinoamericano (1963-1976).

1 Doctor en Estudios Americanos, mención pensamiento y cultura, por la Universidad de Santiago. Es profesor titular de la carrera de Cine de la Universidad de Valparaíso, de la cual fue fundador y director entre 2003-2012. Autor de los libros *Acerca del cine como medio expresivo* (2001) y *Poética de las imágenes del cine* (2014).

Cuando se investiga el cine de Raúl Ruiz se lo hace desde una perspectiva global. Pero hay que dilucidar en el periodo inicial cuestiones que no siempre han quedado especificadas. ¿Tuvo Raúl Ruiz desde un primer momento la concepción de una teoría del conflicto central? ¿Sus imágenes eran ya fantasmagóricas? ¿Tiene algún valor lo hecho en Chile para su cinematografía posterior? Por ello era necesario investigar al joven Ruiz sin interferencia de sus logros posteriores. Nuestro corpus consideró las siguientes películas: *La Maleta* (1963, 40 min, b/n); *Tres tristes tigres* (1968, 94 min, b/n); *Nadie dijo nada* (1971, 135 min, color); *Palomita Blanca* (1973,134 min, color); *Diálogos de exiliados* (1974, 100 min, color); *La Expropiación* (1971-1973, 60 min, color); *Realismo Socialista* (1973, 150 min, b/n); *La colonia penal* (1970, 75 min, b/n); *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971, 20 min, b/n); *El cuerpo repartido y el mundo al revés* (1975, 90 min, b/n).

En un primer acercamiento, la investigación revela que detrás de sus películas «chilenas» existía una verdadera política de la imagen. A diferencia de sus colegas –en la época que hacían cine sin un acercamiento teórico–, Raúl Ruiz, basándose en la estética del nuevo realismo, coloca desde un principio la imagen por delante del relato. En su famosa entrevista a *Primer Plano*, en la primavera del 72, Ruiz traza los rasgos más importantes de esta política de la imagen, que hay que tener en cuenta. Estas imágenes no son aún fantasmagóricas; Ruiz trabaja con cuerpos y formas corpóreas. Pero las imágenes fantasmagóricas tampoco saldrán de la manga, sino que señalarán el tránsito desde un régimen corporal –que en Chile se hundía en preocupaciones realistas, propias de una indagación social y política– al régimen incorpóreo que domina en su cine francés. En Chile, Ruiz aprende a conocer las imágenes; las imágenes que surgen de estereotipos, la falsa lectura de las imágenes. También aprende que el aparato que es el cine puede producir diversos tipos de imágenes: que no es lo mismo una imagen con lente 28 que con lente normal; que el plano secuencia recupera una imagen más naturalista, pero que su impacto más importante reside en la valoración del tiempo; que todo es un asunto de calidad del tiempo;

que la fragmentación excesiva lleva a relevar la importancia del montaje; que el montaje es el artífice de un tiempo indirecto, un tiempo rehecho, un tiempo abstracto. Aprende cómo funcionan las imágenes televisivas con artificio de tres cámaras, que Ruiz ridiculiza. Aprende que el plano está en pugna con la escena. Más adelante, cuando comprenda el sentido más profundo del tiempo liberado y no representado, aprenderá cómo superar esta dicotomía: por medio de lo incorpóreo.

Los jóvenes directores de cine chileno se interesaban antes que nada en el tema del filme: lo que se cuenta. Ruiz rompe en los setenta con esta predominancia, y ya no se dejará conducir por un argumento director. Los actores son liberados de un sistema de recuperación del pasado, del método de Stanislavski, puesto que están llamados a activar los aspectos escondidos y escindidos de una realidad estereotipada. La puesta en escena en Ruiz es dominada por la función de *reconocimiento*. Para ello contará con el trabajo de los actores y con la dramaturgia de los objetos. Los actores son llamados a improvisar, pero no de cualquier forma, sino de aquella que surge de los juegos teatrales que Ruiz propone. Por ello hay que entender que no es cierto que Ruiz los «deje hacer» y que la actuación funcione sola. Ruiz recupera para el director aquella capacidad de diseño de la escena, de propuesta actoral, que señala líneas, caras y aristas en los comportamientos que quiere resaltar. Prontamente elige el mecanismo lúdico como el más adecuado para desatar comportamientos. Los actores juegan, pero sin llegar a controlar su desprendimiento inconsciente, el que así se traspasa a la actuación. A su vez, Ruiz juega con los actores, les cambia el pie, los hace caer en contradicciones, explora. En definitiva, quiere desatar las incoherencias del lenguaje, las paradojas que de allí surgen.

> En los films chilenos, *La expropiación* (1971) y *El realismo socialista* (1973), existía de todas maneras un decoupage por escena y sobre todo la idea de definir un juego, o sea, colocar reglas sobre la base de las cuales ciertas escenas podrían ser desarrolladas. Por ejemplo, decidía que habría en un diálogo alguien que habla muy fuerte y otro que habla bajo y aquel que habla muy bajo sería el que dirige [...] es alrededor de

este género de oposiciones que estos films se han constituido. El acento, la forma de hablar, la actitud de clase devenían, por las palabras, el sujeto mismo del film[2].

Junto con esta nueva forma de dirección de actores, la puesta en escena se completa con el desarrollo de una dramaturgia de los objetos. Ruiz nota que cada espacio tiene su propia consistencia, en la que subsisten objetos. Los objetos normalmente son considerados partes de una escenografía, pero si se desarrolla una estrategia que los haga hablar, entonces se pueden incorporar al programa de reconocimiento, desviar al objeto de su función natural, desplazar al objeto de su lugar habitual.

Ruiz empieza a entender en Chile el funcionamiento inconsciente de la cámara. Ya conoce a Benjamin, aunque polemiza con su espíritu redentor. Ruiz no quiere redimir a nadie, pero sí hacer conscientes ciertos mecanismos ocultos. Sin embargo, el funcionamiento autónomo de la cámara lo lleva a considerar a esta última no como algo pasivo, y a trabajar sobre su capacidad de un ver inconsciente. Así, trabaja variaciones sobre la cámara subjetiva, con su corto *El Tuerto* (1969), que permanece inconcluso.

También ha sido preocupación de esta investigación saber de qué manera la conexión profunda con el ser chileno, con las formas populares, son más que una inspiración y llegan a ser el sustento mismo de su forma cinematográfica. Ruiz descubre formas propias de la retórica campesina, figuras traspasadas a la sociedad entera, como antes lo hicieran Violeta y Nicanor Parra. Más que en la retórica, la investigación hace hincapié en las figuras propias de la poesía popular que aparecen en sus filmes, como la inversión. Todo esto habla de una preocupación por la cultura popular que no ha sido suficientemente estudiada.

Lo que se escondía detrás del tema del Mito de Chile era en realidad su desmitificación, presente en el programa que Ruiz denominó la «Invención de Chile». Ruiz notó rápidamente que el sistema convencional de producción del cine no le servía para desmontar

2 Benoit Peeters, *Raoul Ruiz, le magicien* (París: Les impressions nouvelles, 2015), 75-76.

los estereotipos presentes; había que inventar otro. La política de la imagen en Chile busca antes que nada salvar la imagen que el dispositivo produce, rescatándola del uso vicario al que la ha llevado el cine industrial. Pero en su realización, Ruiz reconoce el carácter de la imagen como algo singular, en la línea que más tarde trazará Gilles Deleuze[3], quien vendrá a darle sustento teórico. Ruiz experimenta diversos acercamientos, pero lo que marca su originalidad es la reflexión sobre los cuerpos en relación a la imagen. No se trata sólo de una teoría de la imagen: se trata de ver en la práctica cómo se comporta la imagen del cine en la comprensión de las acciones, los gestos y los lenguajes. Este reconocimiento será parte importante de la reflexión siguiente, puesto que los fantasmas no nacen del aire sino que son un proceso gradual de descorporeización, en la misma medida que el tiempo presente (Chronos) es reemplazado por el tiempo sin presente, eterno (Aion), en el pensamiento estoico[4]. Pero hay que comprender esta evolución para entender la ubicación de las imágenes fantasmagóricas (se entienden porque la calidad del tiempo ha cambiado) y de los cuerpos descorporeizados (se entienden en la medida que el espacio es pulverizado, el territorio se hunde y es destronado de su rol hegemónico). En definitiva, no son ángeles los nuevos seres que aparecen más tarde en el cine de Ruiz: son los individuos pensantes y que aún soportan el peso de la gravedad. Y sólo en esta medida, dichos filmes son sujetos de pensamiento y no filmes de terror.

«Por la primera vez, en 1969, durante la estadía en el Instituto de Arte de la UCV, logré colocar a punto, un sistema teórico que me iba a ayudar a hacer mis films y sobre todo hacerlos en Francia»[5]. En los sesenta, Ruiz aprendía a escribir piezas de teatro en diversos talleres: «Me enseñaron a hacer obras americanas perfectas, a organizar una historia en torno a una estructura de conflictos. Me habían explicado que el relato debía articularse en

3 Gilles Deleuze, *Imagen Movimiento* (Barcelona: Paidós, 1984).

4 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989).

5 Peeters, *Raoul Ruiz, le magicien*, 60.

primer lugar en torno a los personajes, los cuales se definen por remisión a un conflicto central que se convierte en la columna vertebral de la historia»[6]. Ruiz no estaba en contra del sistema norteamericano en sí; estaba en contra de una lógica del relato que resulta extraño para la cultura latinoamericana, donde la realidad no está escindida como un conflicto entre ganador y perdedor. «Como la mayoría de los chilenos, yo busco lo que de extraño o anómalo hay en la cotidianidad, lo que no es en absoluto lo mismo que buscar la verdad. La cotidianidad, como fuente de extrañeza, es lo propio de Latinoamérica»[7]. Era necesario encontrar un sistema de estructuración distinto al conocido, más abierto, pero «en ese momento yo no tenía nada que proponer, no disponía de ninguna teoría susceptible de reemplazarlo. Estamos hablando de 1956 o 1957, en que yo escribía obras de teatro»[8] . No obstante, cuando Ruiz decide hacer *La Maleta*, siente la necesidad de reaccionar y tomar distancia respecto a la idea de conflicto central que había aprendido de la teoría dramática:

> Yo tenía un guión que iba contra la teoría dramatúrgica que me habían enseñado. Era un pequeño guión expresionista en la línea del cine de vanguardia. Cuando comencé a hacer cine mi proyecto era contar historias que no siguieran las normas del conflicto. La fórmula que me permitió hacerlo fue la siguiente: en el sistema del conflicto central, el protagonista conduce la acción; en nuestro sistema, es conducido por la acción, como sucede en *El Proceso*[9].

Por tanto, en la época previa a *Tres tristes tigres*, Ruiz no contaba con una teoría estética adecuada para superar el tratamiento dramático aristotélico y, además, el cine de Rossellini y la teoría de Lukács, que estaban vigentes y eran dominantes, no le permitían oponerse a esta influencia. Ruiz entonces recurre a las posibilidades que le entrega el juego: «Al momento de la Unidad Popular se ha dicho

6 Ibíd., 26.

7 Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault, *Raoul Ruiz* (París: Dis Voir, 1987), 87.

8 Peeters, *Raoul Ruiz, le magicien*, 78.

9 Ibíd., 80.

que (*Tres tristes tigres*) se trataba de una reacción política, pero en realidad se trataba de una reacción ética que nos importaba. La idea era colocar en juego espejos deformantes frente a la realidad en que vivíamos»[10]. Ruiz se vuelca a los juegos como una forma de distanciarse de la estética vigente, y al mismo tiempo, de provocar una distancia ética para el espectador. «Lo que nos interesaba entonces era el juego. Preparando una escena, diseñaba una situación que devenía una suerte de ideograma en acción. Más tarde, encontré sistemas comparables en los films que Godard hacía en dicha época»[11]. Ruiz se apoyó entonces en juegos aleatorios desarrollados por sus actores, esperando que su máxima reacción estética consistiera en la risa. Esto explica que Ruiz haya ido encontrando su política de la imagen en la práctica, experimentando lo que la teoría estética de la época no le entregaba. Ya en Francia, en 1984, declaraba su rechazo a la lógica del conflicto central:

> Yo le reprochaba sobre todo su capacidad de dañar la valorización de la imagen, y comprendiendo la valorización de lo que ella pretende hacer el centro del film: el personaje. Este sistema insistía en efecto sobre lo que el personaje estaba obligado a mostrar o significar, pero nada de su cuerpo, sus dudas, su materia... una técnica que es extraña a nuestra manera de actuar[12].

Hay que sostener que la preocupación central de Ruiz en su período chileno gira en torno a la identidad de los cuerpos. Carecía de un método que reemplazara la significación actoral clásica por su significación corporal. En su primer filme *La maleta,* la identidad del individuo es puesta en juego. Se trata de un sujeto que se desdobla, que se ve reflejado en otro, pero no sabe quién es él, fuera del reflejo. Es y no es al mismo tiempo, arruinada la monolítica unidad del individuo. Esta situación llega a un punto de inflexión durante el desarrollo de *Tres tristes tigres.*

10 Ibíd., 81.

11 Ibíd., 80.

12 Ibíd., 76-77.

En el análisis de *Tres tristes tigres*, como filme iniciador de un programa de cine de indagación, llegué a la conclusión de que Ruiz, en la búsqueda de su propia metodología narrativa, había introducido un desplazamiento de la premisa de la obra de teatro. La premisa teatral decía que Tito había vendido a su hermana y que la prostituía. Pero el filme decía otra cosa. La crítica de la época insistió que su visión de la obra de Sieveking nada tenía que ver con la obra teatral. Lo que sostenía el filme era la predominancia del devenir de los cuerpos, su radical opacidad; el desplazamiento, que abandonaba una situación social (la prostitución y el miedo por la falta de trabajo) y la derivaba a su condición existencial; al carácter triste de estos tres tigres que definía el filme, y lo colocaba como carácter de centralidad narrativa. Este desplazamiento no era casual, sino que respondía a la introducción de un cuarto personaje y al giro mítico que así consigue.

Una vez descubierto el desplazamiento, saqué las conclusiones. Se trataba de tres componentes, triste-cuerpo-opacidad, que trabajaban al unísono, que estaban vinculados y pertenecían a una misma preocupación. Demostrar que la tristeza era parte de la opacidad del individuo parecía posible. La tristeza pasa a ser una forma de opacidad del ser nacional. En otras palabras, la tristeza no debe considerarse desde el punto de vista psicológico, sino que debe ser considerada una forma colectiva de caracterización, en la forma en que lo teoriza Carl Jung junto a los arquetipos. La tristeza encuentra sentido en referencia a los cuerpos en sociedad. Frente a cuerpos que son transparentados, o sea, que no esconden sus intereses, tenemos otros cuerpos que esconden su preocupación: de ahí que sean opacos. La tristeza, viene a decir Ruiz, esconde no una verdad sino un deseo. La tristeza es una libido retenida. Esta era la pieza que necesitaba para vincular al cuerpo con la tristeza. La historia de los filmes que Ruiz realizará en Chile es una historia de los cuerpos.

Tres tristes tigres y *Nadie dijo nada* son los dos filmes donde más claramente se sostiene la temática de los cuerpos. En el primero, Rudi, escapando de la opacidad que muestran los cuerpos. En el segundo vemos el deseo de transparencia que afecta al poeta, que

quiere saber qué se dirá de él en otros tiempos. El desplazamiento entre estos dos filmes opone opacidad y transparencia en diversos grados. En *Tres tristes tigres*, la opacidad es protagónica, y por tanto un juego corporal; en *Nadie dijo nada*, el peso recae en el deseo de transparencia, trasparentar el camino del deseo: se cumplió o no, o hasta qué grado se cumplió el deseo (de ser famoso).

Lo que pone en juego la relación cuerpo/territorio en Ruiz es el asunto de la moral. En *Tres tristes tigres* resalta el enfoque antropológico, de observación neutra, lo que implica un territorio en el cual desenvolverse. En esta empresa, Ruiz observa el moralismo de la obra de teatro y la desplaza. Se pregunta entonces: ¿dónde está la verdad de los chilenos?

En *Palomita blanca* también hay una moral cuestionada: la moral de los adultos, que deliran, que son sátiros; la moral lejana de padres que no entienden a los hijos. En contraposición, Ruiz expone los cuerpos jóvenes de sus protagonistas, el cuerpo ágil y suelto de María caminando con su *jumper*, versus los cuerpos fofos y en paños menores del grupo de sátiros que acosan a las compañeras de María.

También se pondrá en tensión lo presente con lo utópico. En un comienzo, Ruiz insistirá en el presente. Su primeros filmes se desarrollan en un tiempo presente, histórico, político. Frente al tiempo presente, Ruiz establece una tensión, desde un comienzo, con la *Colonia penal*, un cine utópico que descoloca y se compara con los filmes «políticos» convencionales. Ruiz pasa de un cine político a otro utópico, indistintamente.

Los dos filmes utópicos, *La colonia penal* y *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, representan la disolución del territorio y la exposición de los cuerpos desprendidos de su integridad corporal. Son cuerpos disciplinados o dispersados. En Ruiz, la utopía entra de la mano de la dupla Kafka/Borges. Kafka es un escritor latinoamericano, dice Ruiz, pero visto a través de Borges. La historia de los cuerpos termina su ciclo con los cuerpos dispersos, con la ruptura del cuerpo social; partes dispersas de un cuerpo desaparecido. Y termina también con el mundo al revés, desprendido de una sociedad que se encaminaba al socialismo.

El sujeto ruiciano abandonará la corporeidad que funcionaba en los filmes «políticos» y evolucionará gradualmente hacia cuerpos descorporeizados, señalando con ello un salto en su Política de la Imagen, desde un tiempo presente a otro tiempo sin tiempo; de la gravedad de los cuerpos a su dispersión y desaparición.

Lo fantasmagórico es un efecto de la pérdida de territorio y de identidad. Sin territorios los cuerpos se tornan fantasmales, sin mundo propio. Ya no hay ni realidad social ni tiempo revolucionario. El territorio se disuelve en provecho del tiempo, fuera de un tiempo histórico.

Las tres coronas del marinero (1983, 119 min, color) representa el punto de inflexión del período europeo de Ruiz y de la crisis de la identidad del individuo. En su época chilena los cuerpos estaban perdidos y terminaban como cuerpos repartidos; ahora el individuo no se identifica con sujeto alguno. Es y no es al mismo tiempo, arruinada la monolítica unidad del individuo. Así, sin identidad, el cuerpo se corrompe, es presa de los gusanos. El vivo es muerto y el muerto es vivo, indiferentemente. La identidad corporal se transfigura en fantasmagoría. Podríamos decir que es consecuencia del exilio y del Golpe, que *de golpe* hace perder toda identidad. El cuerpo repartido se sostenía en dos fuentes: con el cuerpo al revés que aparece en la cultura popular chilena, y con la repartición igualitaria de bienes heredada de la utopía marxista (o comunista). Después del Golpe no hay un sujeto (revolucionario) que sostenga la acción, y tampoco un territorio que soporte una historia (la misma que sostenía el proceso político de liberación). La historia, entonces, se cuenta, ya no se actúa. La cuenta alguien obligado a escuchar por una coerción (falta de libertad de opinión). Se pierde la materialidad del relato y de los personajes en beneficio de la fantasmagoría. Las mujeres son desmaterializadas, ya no hacen el amor (como en los *Tigres*) sino lo relatan (la Virgen), o están impedidas de hacerlo (Matilde, un solo orificio). De los estereotipos se muda al mundo de las apariencias. Los cuerpos desdoblados se transforman en un binomio muerte/vida. La muerte es vista como un trámite del cual se puede retornar al día siguiente. Los camaradas se reconocen por inscripciones

corporales, último vestigio de identidad. Por tanto, *Las tres coronas del marinero* corresponde a una desmaterialización de *Tres tristes tigres*; es el paso desde los cuerpos reales a su simulación corpórea.

El relato se descentra por la vía lúdica, puesto que en Ruiz la lógica del teatro se impone a la lógica del relato, y trae la ruina de la identidad de los personajes y la continuidad de la historia. Y es por la vía del cine de indagación, presente en su dirección de actores, que busca atacar los estereotipos. Inicia la fascinación por el espacio que se muestra y se hace ostensible. La existencia del juego afirma la lúdica en desmedro del relato. La distancia lúdica-relato se traduce en una diferencia por la cual se opone a la identificación. Los conjuntos resultantes no precisan de un centro organizador; se ensamblan siguiendo la continuidad que entregan los personajes al pasar de una situación a otra. No se busca encadenar lo que se ensambla según leyes de asociación, ni de contigüidad, ni de semejanza, ni de contraste u oposición. El ensamblaje se conduce por la simple sucesión de imágenes, yuxtaponiendo planos.

En esta teoría inicial de los sesenta y setenta aún no están bien definidos el asunto del conflicto central, el plano centrípeto/centrífugo y otros temas, en provecho de conceptos más básicos e inmediatos, vigentes en el Chile de entonces. Hay que sostener que, en ese tiempo, Ruiz tenía al juego como su principal recurso para conseguir distanciamiento, y que sólo indirectamente veía necesario destronar al conflicto central. Esto último sucederá en el momento en que Ruiz decide trabajar con personajes incorpóreos ahí donde la estructura narrativa convencional se lo prohíbe.

Bibliografía

BUCI GLUCKSMANN, CHRISTINE y REVAULT, FABRICE. *Raoul Ruiz*. París: Dis Voir, 1987.

CUNEO, BRUNO. *Ruiz, entrevistas escogidas*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2013.

DELEUZE, GILLES. *Imagen Movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984.

_____. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

GODDARD, MICHAEL. «Escapando al Realismo Socialista», 81-91. En *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, coordinado por Valeria de los Ríos e Iván Pinto. Santiago: Uqbar, 2010.

PEETERS, BENOIT y SCARPETTA, GUY. *Raoul Ruiz, le magicien*. París: Les impressions nouvelles, 2015.

RUIZ, RAÚL. *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana, 2000.

SALINAS, S., SOTO, H., ACUÑA, R., MARTÍNEZ, F., SAID, J.A. «Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno», entrevista a Raúl Ruiz, en revista *Primer Plano* N° 4 (1972): 5-20.

Raúl Ruiz, una poética de la interrupción

OSCAR ARIEL CABEZAS[1]
UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Resumen

Este texto propone una lectura de la poética cinematográfica de Raúl Ruiz. Se explora la fascinación de Ruiz con la filosofía orientada hacia un pensamiento de la imagen y, desde su concepción del cine, se busca articular la relación que el cine de Ruiz estableció entre la plasticidad de las imágenes, la estética y la política. La hipótesis que el artículo muestra es que la crítica de Ruiz a la teoría del conflicto central funciona en términos de una desnarrativización del cine centrado en el humanismo antropológico.

Palabras claves: barroco, poética, militancia.

Yo no me siento un autor en el sentido que se le daba en la época de Antonioni. Él es un autor porque inventa un mundo y al mismo tiempo una filosofía y una manera de ver el cine y una estética nueva. Lo mío es más desparramado. Hay gente que hace obras de arte sin tener una filosofía detrás.

RAÚL RUIZ (citado en José Román)

1 Doctor en Filosofía con mención en Estudios Latinoamericanos de Duke University. Profesor de Filosofía de la Cultura en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Santiago de Chile) y director de la revista *Escrituras Americanas*, de la misma institución. Autor de *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo* (2013), coautor de *Consignas* (2014), coeditor de *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* (2014) y editor de *Gramsci en las orillas* (2015), entre otros volúmenes.

Para describir la pasión del cineasta, Christine Buci-Glucksmann nos advertirá de la importancia del influjo del barroco que el ojo de Raúl Ruiz compone y descompone en la producción de su vasta filmografía. El teatro de Calderón de la Barca; el *Criticón*, de Baltasar Gracián; *El mundo por dentro*, de Francisco de Quevedo, o *Las soledades*, de Góngora, son referencias que marcan la traza visual de una lengua poética más o menos extinta, más o menos institucionalizada por el saber de la literatura y, ciertamente –tal como lo ha notado Valeria de los Ríos[2]– bajo sospecha de retorcerse en los meandros eurocéntricos de lo imperial. Pues, en efecto, las referencias de Buci-Glucksmann pertenecen a la historia de los modos que dominaron las pasiones escriturarias de una España atrapada por los conflictos imperiales de la vieja Europa.

Lo cierto es que a Ruiz le interesa el barroco, le interesa esa lengua que se aproxima a los entuertos de la materia con la que las imágenes encuentran destino en los recovecos del dispositivo cinético. Por eso dirá que lo suyo es «más desparramado», y es lo que permite decir que su obra fílmica es el despliegue de un barrocinema. El concepto de barrocinema señala la topología imaginal barroca y poética de una experiencia tecnológica del tratamiento de las imágenes. El barrocinema de Ruiz está compuesto por los ecos de la poesía imperial española y, aunque no se limita a ella, esta organiza y desorganiza el oficio de filmar sin finalidad ni teleología especular de un conflicto central. En el barrocinema se desaloja el presupuesto imperial del barroco para inscribirse en el soporte imaginal de una motivación «postmilitante», contra-imperial de lo visual. El ojo de la cámara de Ruiz deviene ojo rizomático porque se trata de un «ojo maquínico y artificioso, [que] nos sitúa siempre en la perplejidad reiterada e ilusoria de un ver múltiple»[3]. La ontología múltiple de la imagen será en su filmografía la escritura posible e imposible de movimientos visuales contra-imperiales, que posibilitan algo así como una política de la mirada orientada a ver (en) lo múltiple.

2 Valeria de los Ríos, «La pregunta sobre lo barroco en el cine de Raúl Ruiz», en *Revista Chilena de Literatura*, 89 (2015): 113-131.

3 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000), 145.

¿Pero qué es lo que busca Ruiz en este ver (en) lo múltiple? Busca lo que puede ser hallado, sin ninguna profundidad existencial, en la superficie de lo que está dado por la relación que el ojo de la cámara establece con los objetos del mundo y con los mundos que portan los objetos. La suspensión maquínica de la naturaleza, de lo dado, y las fuerzas y debilidades que el universo múltiple de los afectos le impone a la ilusión óptica, y viceversa, es precisamente la topología en la que el barrocinema hace y deshace su morada poética.

En Ruiz, la ilusión óptico-poética –ese pliegue virtual del alma– es el nombre mismo de lo múltiple, y buscará componerse desde la condición a-tópica de la imagen fílmica o, mejor dicho, de la imagen sin más referente que su propia apertura a relaciones de relaciones cuya orientación es la mezcla, la metamorfosis de la imagen, plano virtual en el que las imágenes se aproximan a la relación de los juegos y artificios barrocos de la muerte como estado de pasaje o de cambio de forma. Es por eso que Ruiz no dudará en decir que la retórica barroca, y en especial la retórica de Gracián, «es aplicable en gran parte al cine»[4]. La exterioridad filmada es el artificio gracianesco de una naturaleza que deviene síntesis disyunta, cortocircuito entre lo dado por la superficie y el artificio de las imágenes cuya mensajería está en un permanente diálogo con los fantasmas que regulan, componen y desorganizan la relación metamórfica entre la vida y la muerte.

Lo que podemos aquí reconocer como un estilo barrocinético es la superficie llena de imágenes; imágenes que en sus desplazamientos siempre están abiertas, siempre están dispuestas a entrar en relación, a mezclarse desde los artificios y los ingenios barrocinéticos. La poética de Ruiz es, entonces, poética de lo abierto porque en el artificio y el ingenio hace posible la apertura a las combinaciones del ensamblaje, del engranaje místico-barroco como suelo imaginal de las posibilidades privilegiadas que ofrece el cinematógrafo de pensar esas virtualidades que definen nuestra relación con la vida y la muerte como transformación en las formas siempre

4 Ibíd., 158.

metamórficas. Por eso, quizá, haya que pensar que la poética de Ruiz es más bien ovidiano-kafkiana, en permanente fuga y resistencia de una hegelianización propedéutica de la imagen atada a una conflictividad (contradicción) central.

En proximidad a la muerte, la poética cinematográfica despliega una economía de fantasmas del pasado, del presente, del futuro como bloques sin *crono-topia* ni condensación teleológica. La muerte, tema indiscutiblemente barrocinético, sería la imagen imposible que niega el plusvalor de la imagen como metáfora cambiaria, de la significación como relato del valor, de la mímesis y lo existencialmente profundo como disposición en la circulación de las imágenes valorizadas por *Das Kapital*. En otras palabras, en Ruiz no hay profundidad existencial de lo finito, sólo pliegues en la materia cinética y, por tanto, no hay innovación de la imagen como verdad existencial, melodramática, sino cruce de pliegues fantasmáticos, mezclas de imágenes a-tópicas porque provienen de cualquier espacio, de cualquier región, de cualquier pueblito, de cualquier lugar del planeta. Al pensar la muerte como imagen imposible, esta imposibilidad pone en marcha a la imagen fílmica como un conjunto de fantasmas producidos por el arte barroco del poner en juego el arte de las mezclas de imágenes.

En efecto, la imagen barrocinética atenta contra la convención del melodrama existencial, es decir, trabaja a contrapelo de los motivos que articulan la pasión humanista de las traducciones imperiales de lo barroco. El filme titulado *Barroco* (1989, 115 min, color) de Paul Leduc, a propósito de la novela de Alejo Carpentier, sería justamente un filme que se mueve en los parámetros de la pasión por la profundidad antropológica del melodrama y, por ello, es un filme ajeno a la poética cinematográfica de Ruiz. Su poética es un arte de la interrupción humanista de las imágenes articuladas por un conflicto central. Por lo mismo, des-narrativiza la mirada antropocinemática que busca consumar la circulación del *habitus* de la imagen comercial en el fetiche de la muerte o en la exaltación de los supuestos desciframientos de la historia del hombre. Ni la finitud ni la teología, ni la reducción de la imagen

a los juegos binarios como excedente de la valoración comercial serían motivos de la poética. Más bien, el barrocinema es pasión por la monstruosidad de la mezcla de imágenes que descentra la figura de las antropologías humanistas. Como en la pasión caballeresca del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, las imágenes emergen de la cabeza desquiciada, fuera del *tempo*, fuera de la convencionalidad de la narración histórica; emergen como monstruosidad de los artificios barrocos que Cervantes pusiera en los interdictos –como nos advertirá Foucault– de diferencia entre razón y locura.

El cine, nos dirá Ruiz, «es en efecto un arte de la mezcla y las combinaciones de secciones de imágenes discontinuas, ¿cómo rebelarse contra la estandarización industrial sin producir quién sabe qué monstruos? Aún aceptando lo monstruoso de esas singularidades, su monstruosidad me parece más cercana a nosotros que la que engendra la normalidad narrativa»[5].

Así, en la técnica de los artificios de ingenio y en la combinación de imágenes, Ruiz encontrará la manera de escapar a la valoración del cine como industria del entretenimiento y como industria que se articula en virtud de una teoría del conflicto central. En su libro *Imagen estilema*, Willy Thayer nos advierte que en la crítica de Ruiz al paradigma narrativo se halla uno de los nudos importantes de la poética cinematográfica:

> Clave del paradigma narrativo, ligado a la unidad de la narración, es la entretención de las acciones en un relato único, de concreto armado. [...] En este sentido puede decirse que a través del espectador producido por el cine, el cine mira cine y quiere más cine. Se puede hablar, en ese sentido, del cine comercial como de un espacio social totalitario por excelencia, de una coincidencia asintótica de vida y cine en tanto imago-poder[6].

En la poética de Ruiz el *aburrimiento* funciona como un *topoi* indispensable de la crítica a la habitualidad con la que el léxico del complejo industrial globalizado de la hegemonía de Hollywood

5 Ibíd., 96.

6 Willy Thayer, *Imagen estilema* (manuscrito), 65.

domina, produce y administra los afectos. Lo que la poética interrumpe es el núcleo afectivo de la ideología imperial. Esta interrupción es una manera de desnarrativizar la imago-poder, y también el modo en que la imagen contra-imperial hace trastabillar el goce de la entretención como asíntota entre la estructura afectiva y la imagen-poética. El espacio social totalitario de la circulación y el comercio de las imágenes sería interrumpido por el modo en que el *aburrimiento*, digamos poético, deconstruye el núcleo perverso del goce de la dominación mercantil. La imagen se abriría, desde la interioridad de la propia subjetividad del espectador, al arte barrocinético de la contra-conquista. Pero este arte no puede entenderse sin la estrategia del aburrimiento.

El aburrimiento detiene la evasión que a través del goce reproducen las condiciones de explotación. Al igual que el libro de Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* (1982), la poética de Ruiz se desinteresa, se desasocia de ciertas lógicas de circulación y valoración de la imagen-cultural de la industria del espectáculo. Pero, a diferencia del autor de *Memorias del subdesarrollo* (1968, 104 min, b/n), Ruiz ya no establece sus premisas teórico-visuales desde un principio de articulación dialéctica o posición binaria del espectador. Su poética no es brechtiana como la de Gutiérrez Alea, sino más bien poética a-dialéctica, que hace del arte de la combinación una política de la posibilidad de *ver en lo múltiple*. Si el aburrimiento es un *topoi* importante de la poética ruiciana, también lo es la posibilidad o imposibilidad de ver lo múltiple como interrupción del privilegio de la dialéctica del espectador, de sus goces. La poética ruiciana es más cercana a la *catarsis* de la subjetividad que a los juegos dialécticos del entretenimiento como identificación con formas utópicas de reproducción visual de la «servidumbre voluntaria». El aburrimiento para Ruiz comparte el suelo de las afecciones de la *tristitia* como espacio de los síntomas que nos disponen a una especie de afección de insoportabilidad, es decir, el sopor del estar o de haber atravesado las fantasías del goce del espectáculo. «No cuesta nada [nos dice Ruiz...] reconocer las tres etapas del aburrimiento: una sensación de encierro,

la evasión mediante el sueño, y finalmente, la ansiedad, como si nos sintiéramos culpables de una acción que no hemos cometido»[7].

Toda la problemática que se abre a partir del aburrimiento, y que hallará un sitio en la filosofía, permite pensar que la poética cinematográfica cargará con lo intempestivo. Contra el sentido común y las hegemonías visuales, al aburrimiento se le acopla lo intempestivo, pues tal como lo pensó Nietzsche «ahuyentar de sí el tedio por cualquier medio es tan vulgar como el hecho de trabajar a disgusto»[8]. El aburrimiento es la antesala de la catarsis, un momento de desidentificación subjetiva, un autoexilio de las convenciones del *habitus* imperial de la imagen industrializada. La poética ruiciana no ahuyentará el aburrimiento; por el contrario, la poética *co-existe* con este, lo habita y lo recorre porque sólo a través del tedio aquella hace ver (en) lo múltiple. Así, el arte de las combinaciones deviene política de las imágenes, como des/trabajo del mundo que ha sido vaciado –digamos, existencialmente– por el trabajo de la mercantilización de la diversión, del goce sin goce poético. Por eso, Ruiz no dudará en evocar a Pascal cuando dice que «es en el capítulo de los Pensamientos dedicado a la diversión, que advierte que 'toda la desdicha de los hombres proviene de una sola causa: no saben permanecer en reposo', en reposo aunque más no sea una hora. Es posible, pues, que el aburrimiento sea algo bueno»[9]. Esta posición poética y «acontecimental» del aburrimiento hallará también ecos en la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin. Este dirá que «el aburrimiento es un punto de partida para grandes conquistas»[10]. En Heidegger, sin duda, el aburrimiento será entendido como hendidura en lo cotidiano y, al mismo tiempo, como posibilidad de interrupción de este último. La poética de Ruiz, en un sentido lato, es «acontecimental» porque comparte con la filosofía y el psicoanálisis la sospecha respecto a las afecciones del aburrimiento; esto es,

7 Ruiz, *Poéticas*, 19.

8 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 57. Traducción libre.

9 Ruiz, *Poéticas*, 20.

10 Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Nueva York: Belknap Press, 2002), 135.

el aburrimiento afirma la potencia de una des-narrativización de cualquier topología dominada por la habitualidad, dialéctica o no, de los estados de cosas, y por lo tanto, afirma la posibilidad de algo otro que lo meramente publicitario de la imagen cultual.

La obra de Guy Debord –su buscado fracaso fílmico, su ingeniosa diatriba contra los procesos de mercantilización y espectacularización de la imagen, su consigna de un cine sin imágenes– puede ser perfectamente leída como una política *por* y *para* el aburrimiento, que destrabaja el signo monetario de la imago-mercancía. En este sentido, la poética ruiciana es debordiana porque desnarrativiza, barrocinéticamente, la administración del goce causado por la sumisión de los efectos a la imagen-entretenimiento, y requerirá de la distancia de las imágenes utópicas con las que la industria del espectáculo subordina la imagen al capital. El arte del barrocinema y *el aburrimiento del aburrimiento,* como reposo de una subjetividad –por decirlo de manera engorrosa– *a-subjetiva,* desplazan el *topos* privilegiado de la(s) utopía(s) para situar la imagen posible en la poética de lo múltiple. La poética de Ruiz no sólo ve en lo múltiple: lo habita, lo hace su morada para des-obrar las imágenes utópicas o, incluso –se puede decir– para liberarlas de la sofocación dialéctica, de la teoría del conflicto central, y entregarlas a un arte de la relación y de la contra-conquista a la que la conquista del comercio del entretenimiento las ha subordinado. La poética, en tanto arte experimental de la relación de imágenes, retira, sustrae de la imagen publicitaria –aquella, por ejemplo, que domina la lógica militante del documental antropológico e identitario– el carácter de fetiche, transformando la misma imagen-fetiche en barrocinema, es decir, en hiper-fetiche como apertura a la monstruosidad del cine experimental.

La poética cinematográfica es, así, política de la sustracción que desplaza la dialéctica del muestreo y la transforma en el monstruo de una polisemia visual, para interrumpir el *continuum* del goce mórbido de la expectación y del ver como servidumbre subjetiva en la dominación del entretenimiento. En oposición al cine comercial y, por lo tanto, al cine de la información y de la comunicación, la

poética cinematográfica es una especie de experimentación de relaciones posibles e imposibles de la *imago* por la *imago*. Se trata de imágenes sin más referentes que las propias imágenes y, por lo mismo, de un cine que no tiene como objetivo la valorización de símbolos ni de los relatos orientados a comunicar. Lo que el filme ruiciano hace es experimentar combinaciones que abren las imágenes a la interrupción del sentido común desde una metamorfosis que ocurre en el interior mismo de la combinatoria de imágenes. Sin duda, es un cine ambicioso, un cine de la anticomunicación y del «aburrimiento»; un cine que tiene por deseo atravesar la hegemonía del entretenimiento e interrumpir la comunidad de espectadores. Pero no hay fuga en su cinema, ni éxodo de la comunicación, ni éxodo de las comunidades de ilusión que han pactado su servidumbre a través del goce subjetivo en la comunicación administrada de flujos de afecto. En tanto experimentación de imágenes relacionales, la poética resiste la comunicación desde la comunicación, porque no podría hallarse en una meta-imagen desde la cual adviniera mesiánicamente la imagen del incendio poético. No hay imagen utópica que nos dispusiera a una especie de colapso, de apocalipsis de la imagen-fetiche, de la comunidad de los espectadores cuya verdad es el dominio de la experiencia de la mirada en la captura de la comunidad del dinero. La poética no comunica nada, salvo la posibilidad de que la experiencia de la mirada pueda comunicar lo incomunicable de la experiencia misma de ver (en) lo múltiple.

En ese sentido, la poética no es teológica –aunque los tópicos de sus filmes sí lo sean– puesto que no se asienta en ningún principio de articulación unitario, es decir, en ninguna onto-teo-logía de la imagen. La experimentación ruiciana interrumpe el constructo metafísico desde una compresión chamánica, mágica, del arte de la relación; del arte de producir imágenes de imágenes que hacen pasar fantasmas y que encarnan lo crudo de una guerra de imágenes contra la desidia y la anti-desidia entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Pero su filosofía no es, como sabemos, ni la narrativa de la teoría del conflicto central, ni las formas hipostasiadas de los héroes teológicos, que a través de la

imagen-fetiche des-naturalizan la tragedia y sofocan la vida de ese *in-between* que configura el espacio de la economía de los fantasmas.

En la política/poética de Ruiz el director de cine es un chamán y no un antropólogo, ni menos un teólogo destinado a producir y reproducir las formas sacrificiales de las estructuras narrativas de Occidente. El chamanismo que moviliza la poética es opuesto a los procesos de gramatización del sacrificio, es decir, es opuesto a la apropiación y agotamiento de la tragedia por parte del cine comercial o, lo que es más o menos lo mismo, por parte del cine militante. Ni la comedia ni la tragedia serían lugares de enunciación autorizados para hablar del cine chamánico, puesto que en ambas la respiración del goce mediático de la comunicación entrega el juego de los fantasmas a la circulación y valorización del cine como industria de reproducción de las gramáticas, que subordinan la imagen a la narratología sacrificial y teológica del arte de poner en juego las imágenes-fantasmas. El cine chamánico piensa la relación de imágenes-fantasmas que interrumpen intempestivamente la gramatización en la que se halla presa la valorización de la tragedia y la comedia. Donde la tragedia y la comedia se han tecnificado por formas de la narración inscritas en el conflicto central y en la dinámica de la acumulación a través de la plusvalía de signo, el chamán pone en marcha el arte de las combinaciones como juego inmanente a la propia lógica fantasmal del cine. El chamanismo es la posibilidad de descubrir en las imágenes la insoslayable población de fantasmas que habita y compone una monstruosidad-otra a la lógica del muestreo, de la visión dialectizada en los conflictos binarios, y negada al misterio de la vida y la muerte. Esto es lo que hace que el chamán ruiciano vaya más allá de la antropologización biopolítica de las imágenes. Ruiz nos dice:

> Hablo en el fondo de un cine capaz de inventar una gramática nueva cada vez que pasa de un mundo a otro, capaz de producir una economía particular ante cada cosa, animal o planta, con sólo modificar el espacio y el tipo de duración. [...] un cine, en suma que pueda dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible[11].

11 Ruiz, *Poéticas*, 112.

Este chamanismo, modo de expresión leibniziano para varios de sus intérpretes, apela también al misticismo y a un nudo de teorización que perfectamente recoge y se pliega en los secretos de la poética como experiencia mística. No sería exagerado decir que la poética de las imágenes dialoga, confesa o inconfesamente, con figuras como las de San Juan de la Cruz o Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, hasta llegar a la pasión de la eternidad por los astros de August Blanqui y a los problemas planteados por la literatura de Jorge Luis Borges. Pasión por la experiencia mística; pasión poética por la experiencia del mundo sensible de los fantasmas. Entonces, afirmación chamánica de la experiencia místico-fantasmal; sustracción de la teoría del conflicto central y de la lógica utópica acoplada a ella. La poética es la elevación chamánico-mística de una política del aburrimiento y de la multiplicidad de mundos sensibles como retirada de la metafísica del mundo.

En la poética de Ruiz no hay colapso de la política ni menos aún una retirada de la militancia, entendida como falta de posición, sino más bien la sospecha de que en el cine comercial o militante la posición (principalmente de vanguardia) oblitera la multiplicidad de mundos, es decir, los reduce a convenciones propias de las gramáticas con las que se sostiene la realidad. Esta última sería equivalente a lo que William Gibson llama «ilusión consensuada»[12]. Pensada como modos inconformes de mediación entre el ver de las imágenes y la realidad, la poética ruiciana deconstruye las formas dialécticas de la mirada, que de Brecht a la teoría del espectador de Tomas Gutiérrez Alea habrían producido una política de las imágenes aún heredera de la traducción *cultual*, teológica y binaria, de lo visual al imperio de lo dominante de la «imago-poder». Por eso, el ver de lo múltiple no respondería a la inmediatez de la imagen moderna de lo militante como imagen inscrita en la onto-teo-logía del clamor por el muestreo antropológico y la narrativa humanista de la imagen de propaganda.

12 William Gibson, *Neuromancer* (Nueva York: Ace Books, 1984).

El barrocinema de Ruiz es un arte absolutamente cómplice y solidario de lo que José Lezama Lima llamó «la expresión americana». Ruiz sería, precisamente, un coetáneo del barroco como hipérbole de la política propuesta por la escritura americana de Lezama, justo donde este piensa lo americano como disolución de las fronteras políticas, como pliegue en el alma de la expresión que es América. En la definición de poema que Lezama ensaya con la certeza de quien sospecha los mundos de la multiplicidad a descubrir, nos dice que el poema, es «un espacio resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen. Poeta: el que toca ese espacio resistente, como posibilidad. Poesía: las esencias expresadas por las eras imaginadas»[13]. En virtud de este modo de expresión, habría que entender que el barroco y lo que he llamado aquí el barrocinema de la poética de Ruiz, son hipérboles de una experiencia de la resistencia. Esta experiencia poética es absolutamente militante. Sin embargo, no está asentada en lo que, cinematográficamente hablando, sería la modernidad militante de la pregunta leninista por el *qué hacer* con las imágenes, sino, más bien, por el cómo hacer con las imágenes para liberarlas en el interior de un arte de ver (en) lo múltiple. Abandonarse en la multiplicidad de mundos a descubrir es hacer del barrocinema el modo por el cual la artesanía, la alquimia chamánica, la pasión por el fantasma, devienen política más allá de toda reducción de la política a la estabilidad de un orden que requiere de la dialectización de dos términos para hacer perdurar el orden sostenido por la imago-poder.

La poética cinematográfica es el arte de la hipérbole política como trabajo permanente de lo mutable en la *des-obra*, es decir, arte de la metamorfosis en el arte del des-trabajo contra la máquina de reducción de las imágenes al imperio de lo dominante. Es decir, política postmilitante, y así todavía militante de *cómo hacer*. El ojo postmilitante o demasiado militante de la cámara de Ruiz –el de *La colonia penal* (1970, 75 min, b/n), *Realismo socialista* (1973, 150

13 José Lezama Lima, *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 129.

min, b/n), *La expropiación* (1971-1973, 60 min, color), *Diálogos de exiliados* (1974, 100 min, color), *Utopía* (1975, 90 min, b/n), *Coloquio de los perros* (1977, 22 min, color), *La vocación suspendida* (1978, 90 min, color), *El techo de la ballena* (1982, 90 min, color), *Las soledades* (1992, 20 min, color), *El tiempo recobrado* (1999, 169 min, color), *La recta provincia* (2007, 160 min, color) o el de *Cofralandes, rapsodia chilena* (2002, 81 min, color), entre muchas otras– sería el ojo de una máquina acoplada a la materia expresiva de las imágenes y, así, el ojo que percibe en la metamorfosis el colapso de las filosofías teleológicas y el agotamiento biopolítico de las metáforas de lo *híbrido* como negación de la expresión americana. Evasión, entonces, de la militancia tradicional y moderna, que entregaría la experimentación de la relación de imágenes a la miseria simbólica de la composición imaginal de *Das Kapital*. Ruiz no filma contra la militancia o los militantes. Por el contrario, filma desde la convicción radical de que el cine es (im)posible y, por lo mismo, acopla lo (im)posible en la materialidad expresiva del deseo imagen. Las imágenes fílmicas en Ruiz son composiciones relacionales hiperpolíticas porque tienden a la alegoría, tienden a ser alegóricas por aquello que en la traza benjaminiana las compone desde la huella y la inscripción de la calavera. A propósito de la presentación de *La hora de los hornos* (1968) de Fernando «Pino» Solanas y Octavio Getino, en el segundo Festival de Cine en Viña del Mar, Verónica Cortínez y Manfred Engelbert reproducen la entrevista con la que Raúl Ruiz arremetió contra el paradigma más exitoso del cine militante:

> Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura [nos dice el joven Ruiz] que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos *La hora de los hornos*, que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala del lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros. Ah, y tampoco nos gusta que nos tomen p´al fideo [...] al Che Guevara. Eso es igual a los españoles que, en las reuniones de cineastas colocan una estatuilla de San Juan Bosco sobre la mesa[14].

14 Verónica Cortínez y Manfred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011), 43.

Esta protesta en contra del filme de Solanas y Getino –filme que, recordemos, fue celebrado por Ingmar Bergman y Martin Scorsese– revela que aquello que Ruiz defiende bajo la consigna de «cine concreto» es un enorme deseo por liberar las imágenes del paradigma militante que las atrapa en el ritual religioso, en el carácter residual de una economía teológico-pastoral que eleva la imagen *cultual* de un líder pastoral a imagen-fetiche, a historia sacrificial; en una palabra, a onto-teo-logía de la imagen. Ruiz firma con esta anécdota un autoexilio del paradigma moderno de la vanguardia cinematográfica de su generación. En otras palabras, la poética cinematográfica es un autoexilio con respecto a las convenciones del cine social y político que –de Fernando Birri, pasando por Solanas y Getino, hasta Patricio Guzmán– buscaban romper, sin ningún éxito, el círculo virtuoso de la relación entre la valorización de la imagen, el humanismo cristiano y la antropología. Ruiz es ya, por decirlo así, el poeta de las imágenes que ha rechazado teologías y teleologías militantes y, por lo tanto, deberá –como uno de los grandes fantasmas de la expresión americana– vagar en la experimentación de la fidelidad poética a una hipermilitancia chamánica y barrocinemática.

Bibliografía

BENJAMIN, WALTER. *The Arcades Project*. Nueva York: Belknap Press, 2002.

BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE. «El ojo barroco de la cámara», 143-172. En *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*, coordinado por Valeria de los Ríos e Iván Pinto. Santiago: Editores Uqbar, 2010.

CORTÍNEZ, VERÓNICA y ENGELBERT, MANFRED. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

CUNEO, BRUNO (ed.). *Ruiz: Entrevistas escogidas - filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013.

_____. *Pensar y poetizar*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2001.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2005.

DE LOS RÍOS, VALERIA. «La pregunta sobre lo barroco en el cine de Raúl Ruiz, «en *Revista Chilena de Literatura*, 89 (2015): 113-131.

GIBSON, WILLIAM. *Neuromancer*. Nueva York: Ace Books, 1984.

GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS. *Dialéctica del espectador*. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *The Gay Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ROMÁN, JOSÉ. «Raúl Ruiz: 'El guión lo hago al final'». *Revista Enfoque* 7 (Diciembre 1986): 37-41.

RUIZ, RAÚL. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

THAYER, WILLY. *Imagen estilema* [manuscrito].

Magia, técnica y montaje en el proyecto anti-identitario de Raúl Ruiz

ADOLFO VERA PEÑALOZA[1]
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

Resumen

Uno de los fundamentos de la obra ruiciana es la interrogación constante y sistemática acerca de la identidad o no-identidad de los signos. Su respuesta será, desde sus primeras producciones, que los signos y su manifestación se producen desde la diferencia, es decir, desde la imposibilidad de su apropiación desde una lógica de la identidad al modo de la definida por el «tercero excluido» de la lógica aristotélica. En sus trabajos artísticos y teóricos, esto no tendrá consecuencias puramente epistemológicas, sino que a su vez antropológicas y culturales, ya que toda su producción está atravesada por una interrogante en torno a una redefinición del sentido de la cultura y la política basada en la diferencia y en la no-identidad. Aquí nos interesamos en cómo Ruiz lleva a cabo esta investigación, dada su particular apropiación de las técnicas cinematográficas; en lo fundamental, del montaje.

Palabras claves: identidad, diferencia, montaje.

Raúl Ruiz es, qué duda cabe, un cineasta de espectros. La publicación en español, el año 2016, de *El espíritu de la escalera*[2], novela póstuma publicada en francés el año 2011, nos recuerda que no sólo fue un

1 Doctor en Filosofía por la Université de París VIII Vincennes à Saint Denis. Docente del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso. Autor de los libros *Entre el deseo y la materia: obra visual de Claudio Bertoni* (2007) y *Arte y desaparición* (Editorial UV, 2017).

2 Raúl Ruiz, *El espíritu de la escalera* (Santiago: Ediciones UDP, 2016).

cineasta de espectros: estos, en verdad, recorren toda su producción –literaria, teatral (su última puesta en escena fue justamente una versión de Hamlet), visual, teórica–, atravesándola de punta a cabo como una potencia de sentido que, en el andamiaje de su enorme trabajo artístico, lo ha llevado a una constante hibridación y metamorfosis. Estas, a su vez, son dos categorías que definen claramente su estilo. En la mencionada novela, Ruiz pone en escena un espectro invocado por unos espiritistas europeos de fines del siglo XIX, y es gracias a esas invocaciones que el espíritu –que vive habitualmente en un recodo bajo una escalera de la casa de sus espiritistas preferidos– logra retornar, bajo la forma del asedio, a ocupar los cuerpos de un sinnúmero de escritores y artistas de la bohemia europea decadentista (entre otros Gérard de Nerval). Volveremos sobre este punto. Estas diversas ocupaciones, que en estricto rigor poseen la infinitud como destino, definen con una precisión prístina el modo como Ruiz manejaba los signos (literarios o audiovisuales): siempre en contra de la identidad, y a favor de la mutación y la metamorfosis.

En la novela póstuma recién mencionada, observamos un procedimiento que en un primer momento podría referir a la diégesis, es decir, al particular mundo que puede ser el de un espectro, que no posee fijeza alguna y que se diluye en una continua renovación de los espejismos; lo mismo que a su particular modo de existencia, el que podemos imaginar como el de una entidad sin consistencia (un «espíritu» justamente), que entra y sale de los cuerpos que posee, que atraviesa los muros y se transforma a voluntad. Ahora bien, ¿no es esta «inmaterialidad» la que constituye la esencia de la imagen, de toda imagen? Sabemos que la primera discusión filosófica en torno al estatuto de la imagen, aquella esbozada en la obra de Platón, la determinó como poseedora de un estatuto ambiguo definido por el término griego *phantasma*, derivado de *phanein*, aparición, tanto en el sentido de lo que se presenta ante la vista como de los espectros que retornan, apareciendo y desapareciendo a voluntad. Para Platón, por tanto, la imagen posee un estatuto ontológico inferior respecto a la Idea, de la que es una suerte de emanación material (pero su

materialidad es también inferior respecto a la de las cosas y los objetos). También desde un punto de vista filológico; es en este sentido que los latinos usaban el término «imago», para referirse a un objeto que «representaba» a un difunto, y que era conservado como su imagen fidedigna, aunque ella no fuese más que una débil copia del ser verdadero del fallecido[3]. Ahora bien, Raúl Ruiz era perfectamente consciente de estas implicaciones «espectrales» de la imagen (definida en términos generales, y no todavía en tanto «imagen técnica»). Tomemos un ejemplo al azar, extraído de una de sus tres *Poéticas* (en este caso, se trata de la segunda):

> Los fantasmas, tema favorito del cine para niños, tienen mucho que decir en estas especulaciones. También los espejos [...] En una digresión de su novela *L'oncle Silas*, Sheridan Le Fanu, novelista irlandés y erudito en fantasmalogía, sostiene que los fantasmas 'se los ve o se los oye', nunca las dos cosas al mismo tiempo. Un fantasma visto y oído no es un fantasma; es un allegado, un vecino o un intruso. O el personaje de una película, aunque todos los actores estén muertos, o *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco, que representa a un grupo de fantasmas enterrando a un fantasma. Y la música, ¿no es acaso filosofía para fantasmas?[4].

En una primera consideración genérica, entonces, vemos cómo la imagen posee un carácter espectral en el ámbito de la «representación», es decir, en lo que concierne a la producción de un mundo paralelo –el de los signos– cuyo estatuto ontológico puede ser definido por la noción del «entre»: pertenecientes a un mundo que no es el de las cosas concretas, pero poseyendo en cualquier caso un cierto tipo de materialidad y de existencia –una ontología, por tanto–, las imágenes viven, evolucionan, en el sentido de Bergson, «entre» la realidad concreta (aunque esta no pueda existir con independencia del lenguaje) y aquella propia del espíritu (y de los espíritus): sueños, ensoñaciones, imágenes mentales, recuerdos, etc.[5] Sobre todo,

3 Para estos aspectos, es fundamental la obra teórica de Georges Didi-Huberman, en especial su libro *Phasmes, essais sur l'apparition* (París: Minuit, 1998).

4 Raúl Ruiz, *Póeticas del cine* (Santiago: UDP, 2013), 208.

5 Como se sabe, la noción del «entre» ha tenido una gran importancia teórica en el ámbito de los estudios sobre cine a partir del libro de Raymond Bellour, *L'entre-images* (París: Pol, 1999). En este caso seguimos en un plano más general, por lo que no nos estamos

para Ruiz, dicen relación con estos últimos: como se sabe, para el cineasta chileno el cine era un aparato cuya historia moderna debe rastrearse teniendo muy presente la historia de la mnemotecnia, desde las técnicas helénicas más antiguas hasta su «maquinización» en la obra de Leibniz y Pascal, donde dichas técnicas darán origen al *Ars combinatoria* (todo esto será tratado en su filme *Combate de amor en sueño*, del año 2000, pero también en *El tiempo recobrado*, del año 1999)[6]. Se trata de una hipótesis bergsoniana: los «datos inmediatos de la consciencia» evolucionan creativamente desde su impresión sensorial hasta su transformación en signos matéricos, llamados imágenes; desde un punto de vista tecnológico, el cine es una «prótesis» de la memoria.

Pero entremos en materia, justamente. El análisis teórico de la imagen realizado por Raúl Ruiz, como se ha visto, debe entenderse como un gesto contrario al propio de la filosofía idealista: si desde Platón hasta Hegel, pasando por Descartes y Kant, la filosofía idealista había renegado de las imágenes por pertenecer a este interregno del «entre», y por poseer un estatuto ontológico ambiguo (lo mismo que las entidades de ficción y las ideas fijas propias de la locura, cuya ambigüedad y potencia desestabilizantes Descartes había logrado «superar» al definirlas como posibilidades del *cogito*), Ruiz se sitúa en la línea abierta por Nietzsche, continuada por Bergson y defendida en el ámbito del pensamiento del siglo XX por Gilles Deleuze: lo que podríamos definir como la reivindicación del «simulacro». Sabemos que el propio Ruiz adoptará gran parte de sus concepciones teóricas a este respecto desde la lectura de los autores mencionados, además de Klossowski (de quien adaptará *La vocation suspendue* y *L'hypothèse du tableau volé*) y

refiriendo específicamente a las tesis de Bellour, que dicen relación muy concretamente con los diversos «pasajes» de las imágenes en los diversos ámbitos de su producción contemporánea: publicidad, cine, televisión, video, pintura, etc.

6 Consultar, a este respecto, dos textos fundamentales: *El arte de la memoria*, de Frances Yates (Madrid: Siruela, 2005); y *La búsqueda de la lengua perfecta*, de Umberto Eco (Madrid: Cátedra, 1999).

de Baudrillard (con quien lo unió una larga amistad)[7]. Podríamos decir –ya volveremos sobre ello– que lo que interesa a Ruiz no es el «simulacro» en cuanto concepto o categoría, sino en cuanto «realidad», es decir, desde un punto de vista de ontología; más específicamente, de ontología de la imagen. En este nivel, siempre se trata de una «profusión de simulacros»: nunca nos enfrentamos, propiamente, a «un» simulacro, sino a una multiplicidad de ellos. La lógica del simulacro –en la base, según Deleuze, de la lógica del sentido– significa necesariamente una crisis de la identidad (su desmentido) y una apertura a la multiplicidad. Es en este sentido que debe comprenderse la sistemática crítica a la que Ruiz someterá la «teoría del conflicto central»; es decir, aquella concepción de la estructuración de un filme al modo aristotélico, dotado de un inicio en el que se establecen los parámetros y los protagonistas de la historia; de un desarrollo en el que estos protagonistas entran en conflicto, de un clímax en el que este conflicto es resuelto (o parece serlo) por uno de los protagonistas; y de un final en el que aquel que creíamos que era el vencedor resulta, por lo general, ser el vencido.

> Descomponer una acción en microacciones –escribe Ruiz en la primera Poética– implica que estas pueden ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o quedar al margen de la acción principal misma, como si el interés súbito que el asesino pudiera sentir por la camisa de su víctima no formara parte del asesinato. Todos conocen a Zenón, que descomponía el espacio a recorrer en una infinidad de segmentos. Durante años soñé con filmar segmentos que se desplazaran de una dimensión a otra, capaces de descomponerse en imágenes que vivieran cada una en una dimensión distinta, y eso con el único objetivo de poder sumarlas, multiplicarlas o dividirlas, reconstituirlas a voluntad. Si aceptamos que cada figura es reductible a un conjunto de puntos –y cada punto está a una distancia particular (única) de los demás–, y que de ese conjunto se puede «declinar» una figura en dos, tres, n dimensiones, entonces también podemos aceptar que agregar o quitarle dimensiones a una imagen –sin en verdad modificarla completamente– puede hacerla cambiar de «lógica» y por lo tanto de expresividad[8].

7 Véase Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Madrid: Kairós, 1978) y Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005).

8 Ruiz, *Poéticas*, 31-32.

La lógica a la que se refiere Ruiz en este párrafo es la de la «expresividad»; sabemos, dicho sea entre paréntesis, que en sus textos teóricos, Ruiz se referirá en varias ocasiones a la «estética de la expresión» del filósofo italiano hegeliano Benedetto Croce, para quien la esencia de la experiencia de lo bello está en las tensiones y contradicciones con que el espíritu es capaz de superar las «regularidades» y «ordenamientos» de la forma. Ahora bien, estas regularidades pueden ser interpretadas como una suerte de «identidad» estético-formal –de la obra consigo misma, de las relaciones entre autor y obra, o de las relaciones entre contexto de recepción y los elementos señalados previamente–. La «teoría del conflicto central» resumirá para Ruiz un combate, el suyo, que refiere a un fenómeno harto más complejo y profundo que el de una cierta concepción (la norteamericana) del guión cinematográfico: se trata de una concepción estético-política (en el sentido de Rancière, es decir, como afectando al «reparto de lo sensible» –lo que puede ser visto o no, ser dicho o no, etc.) que, por una parte, obedece a un modo de producción social (el capitalismo) y, por otro, a un tipo de concepción de la obra de arte, el aristotélico. En nuestra interpretación, esta concepción puede definirse como «identitaria» en el sentido de que pretende uniformar y reconducir las diversas líneas de fuga de la obra –en este caso, los elementos constituyentes de la obra fílmica– hacia un conducto que organizará armónicamente dichos flujos, tal como los distintos flujos sociales y naturales se reconducen, en el capitalismo, hacia la producción y el «valor». Ante esta política (y estética), Ruiz opondrá, entre otras, sus famosas «funciones del plano» –teorizadas en la primera de sus tres *Poéticas*–; como sea, es importante aclarar que Ruiz no niega la unidad ni la opone drásticamente a los principios que aquí hemos denominado «identitarios», sino que asume una posición que bien podríamos definir como dialéctica –aunque no sea él quien la defina de tal suerte–, a partir de su lectura de un texto del lógico Jaako Hintikka, que determina dos paradigmas aplicables al funcionamiento del lenguaje.

Es a partir de estas disquisiciones que Ruiz intentará elaborar su particular *ars combinatoria* cinematográfica[9]. En el contexto de las seis funciones del plano que él analiza –función centrípeta, función centrífuga, función holística, función alegórica, función recursiva– nuestro cineasta determinará igualmente una «función combinatoria». En este punto, Ruiz retomará otra de sus famosas teorías, aquella que define como el «principio de discontinuidad». Según este, es posible construir un filme en el que cada plano funcione a su vez como un filme independiente, con todos estos innumerables filmes relacionándose entre sí a partir de las relaciones establecidas entre las funciones centrípetas y centrífugas del plano, lo mismo –en estricto rigor– que todas las demás (por ejemplo, la función holística, etc.)[10]. Entonces, se tratará de establecer un paradigma de la apertura contra toda cerrazón, y de la multiplicidad contra toda unidad. Muchos procedimientos formales propios del cine de Ruiz –que no viene al caso enumerar aquí– se fundan en este paradigma, que, para decirlo metafóricamente, implicará un desgarro de la forma por medios formales[11]. Diremos, a su vez, de la proliferación contra la medida, de lo informe contra la forma, del monstruo como aquello que rompe lo conocido, y del espectro como aquello que –en la lectura de Derrida[12]– disloca al tiempo y al espacio. «La combinatoria –escribe Ruiz– puede provocar invenciones que no formaban parte de la historia inicial, por simple vecindad, contagio, anamorfosis narrativa, etc.»[13].

A partir de ahora, quisiéramos avanzar desde esta concepción teórico- especulativa hacia una propiamente antropológica de la deconstrucción de la identidad propia del cine de Raúl Ruiz.

9 Ibíd., 110.

10 Ibíd., 310 y ss.

11 Su distancia con Perec y el grupo OULIPO, por ejemplo, se funda precisamente en este punto: para Ruiz, el escritor y cineasta francés, no obstante practica una *ars combinatoria* bastante radical, termina configurando un esquema formal que, en su unidad y perfección, permanece intocado. El carácter barroco del cine de Ruiz, sobre el que tanto se ha insistido, viene dado aquí.

12 Véase Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (París: Galilée, 1991).

13 Ruiz, *Poéticas*, 330.

El asunto del «proyecto antiidentitario del cine de Raúl Ruiz» tal vez pueda considerarse como uno de los tópicos en los que más claramente se desmiente la tan mentada idea según la cual hay un Ruiz «chileno» y un Ruiz «europeo». Por nuestra parte, pensamos que tanto el Ruiz «chileno» –aquel que ya con sus *Tres tristes tigres* (1968, 94 min, b/n) ganó el Festival de Locarno gracias a un filme que exploraba no tanto la subjetividad de sus tres personajes como el modo en que ellos se mimetizaban, en su desgarro, en su precariedad y hasta, diríamos, en su decadencia, con los espacios, los objetos desvencijados, las temporalidades dislocadas– hasta aquel que filmó el mundo y la época de Proust, pasando por el autor de cientos de filmes sobre fantasmas, caníbales, sonámbulos, muertos-vivientes y tantos otros monstruos, este cineasta tiene como uno de los hilos conductores fundamentales de su obra el afán por construir, gracias al aparato cinematográfico, un particular tipo de «individuación psico-social» (Simondon) de la imagen. A partir de esta investigación, Ruiz buscará destacar ante todo el momento «mágico» consustancial a la imagen, y que atraviesa todo el proceso de su individuación, desde sus primeras manifestaciones físico-biológicas hasta sus *nachleben* –«retornos», el término es de Warburg y Ruiz suele citarlo– culturales. Es en este contexto que surgirá el «cineasta-chamán».

Al inicio de su clásico texto *El pensamiento salvaje*[14], Claude Lévi-Strauss estableció la relación entre lo que él define como «pensamiento salvaje»; es decir, un tipo de pensamiento propio de las culturas llamadas «primitivas», y que puede igualmente definirse como «pensamiento mágico», y el bricolaje, es decir, la actividad de montar trozos de lo real y de la experiencia, aparentemente inconexos, para configurar una realidad cuyo sentido permanece «oculto», sólo apropiable a partir de estados de conciencia no racionales –trances ligados a drogas y bailes–, y por ende en ningún caso es «deducible»; contrario, por ello, al pensamiento lógico tal como en Occidente se conoce desde los griegos y Descartes. Antes que Lévi-Strauss, los

14 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México: FCE, 1990).

dadaístas y los cubistas –en lo fundamental, la obra *Les démoiselles d'Avignon* de Picasso (1907)– habían descubierto algo muy similar en relación a la representación pictórica; el bricolaje como modo de superación de la perspectiva. En términos del cine, tal vez la primera aproximación teórica al punto fue hecha por Benjamin en su clásico texto de 1933 acerca de la reproductibilidad técnica[15]. Allí Benjamin elaborará una distinción capital, entre primera técnica y segunda técnica. La primera técnica, la de la artesanía, implica un tipo de conocimiento y de relación con el mundo que constituye un tipo de experiencia –*Erfharung*– que Benjamin relacionará con la narración, en el sentido de una «experiencia auténtica» y no «alienada» (para utilizar dos términos muy problemáticos, en cuyo ahondamiento no podemos insistir aquí). La magia, que siempre es una técnica –de invocación de espíritus o de control de los fenómenos naturales, a partir de la fabricación de ropajes, instrumentos o la elaboración minuciosa de ritos, para citar sólo algunos ejemplos– se situaría en el ámbito de esta «primera técnica». En su texto, Benjamin se refiere al arte de la «imposición de manos» en la cura mágica. Por otra parte, la «segunda técnica» sería aquella inaugurada en el siglo XIX con la consolidación del capitalismo industrial. Los llamados «juguetes ópticos» (la cronofotografía, fundamentalmente, e inmediatamente después el cine) corresponden a este proceso. Respecto a esta elaboración técnica, y pensando en la imposición mágica de manos, Benjamin dirá que su relación con la materialidad del mundo es como la del cirujano con el cuerpo humano: sin ningún temor ni respeto «religioso» por la naturaleza, el cineasta –como previamente el fotógrafo, tema del otro texto clásico de Benjamin, la *Pequeña historia de la fotografía*– la atraviesa, la recorre, la transforma y la re-crea por medio del montaje. La experiencia, social e individual, que surgirá de esta suerte, será lo que Benjamin, a partir de Freud, definirá como «experiencia del *shock*», es decir, una en la que la función de «parachoques» de los estímulos propia

15 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003).

de la conciencia es progresivamente puesta en cuestión, dada la velocidad y violencia de los estímulos provenientes del exterior (acá el autor fundamental para Benjamin será Georg Simmel, con su teoría de la ciudad moderna, pero igualmente le influenciarán la literatura de un Alfred Döblin y la pintura futurista). Así las cosas, esta experiencia –a diferencia de la propia de la «primera técnica» del artesano y del narrador– tenderá peligrosamente a la inautenticidad y a la alienación. Aquí debe leerse «inautenticidad» como pérdida de identidad.

Acompañados del pensamiento de otro autor, ya citado, podemos insistir en estos asuntos propios del cine de Ruiz. Nos referimos a Simondon. Para este filósofo, la técnica y la religión se derivan de la magia como impulso primitivo originario de la humanidad. La técnica artesanal, más cercana a este impulso originario, implica una relación individual con la naturaleza. Se da entonces una cierta identidad, una cierta clase de fusión, entre sujeto y objeto. Simondon hablará, para referirse al mismo asunto que Benjamin con su noción de «aura», de un »efecto de halo» que sigue funcionado en la psiquis humana cuando el individuo moderno se enfrenta «individualmente» (fetichistamente) a una mercancía, por ejemplo a la marca y modelo de su automóvil. Ahora bien, la técnica industrial, la tecnología o tecnociencia, funcionan colectivamente: en su producción el sujeto pierde su estatuto de individuo y se convierte en masa productiva, lo que no necesariamente debe llevar a una regresión; por el contrario, se trata de una nueva posibilidad de «individuación». La regresión viene dada, más bien, por el «efecto de halo» que se impone absurdamente a los productos de este trabajo colectivo.

En los tres autores mencionados se observa una discusión sobre la relación entre magia y técnica en las sociedades capitalistas. Como conclusión, podemos decir que el peligro (en Benjamin, el peligro del fascismo) viene dado por la «mitologización» de la segunda técnica, algo que Fritz Lang ya vio en su filme *Metrópolis* (1927, 153 min, b/n) como la esencia del totalitarismo. Esta mitologización de la segunda técnica (en el cine de Lenny Rieffenstahl, por ejemplo) implica no entender las diferencias respecto a la primera: no se asume la pérdida del

sentido mágico respecto a la primera naturaleza, y se erige un discurso de «autenticidad» respecto a procesos –colectivos y no individuales, ligados a la experiencia del *shock* y no a la de la narración– que implican la superación de dicha autenticidad identitaria. De la misma manera funciona el «fetichismo de la mercancía» en Marx.

Ahora bien, ¿cuál es la posición de Ruiz? Su respuesta está dada por su teorización de un «cine chamánico». De acuerdo a esta, el cine tendría la habilidad de retomar con una técnica compleja y desarrollada investigaciones antropológicas que llevan a la disolución de las identidades nacionales o étnicas. La técnica cinematográfica permitiría acceder al fondo común de la humanidad (el folclore) con miras a su mejor comprensión como procesos de «individuación». Para ello, es preciso primero dominar la máquina, evitando verla como fetiche (no hay nada de mágico en ella; todo en ella es técnico). Posteriormente, es necesario acceder a ese fondo común –en Ruiz equivale a la invocación de los espectros de los antepasados– para que lo político aparezca como un ejercicio de la tendencia de lo humano a dicho fondo común originario: lo contrario de todo nacionalismo y de todo racismo. Lo político viene dado igualmente con el montaje, que implica que no hay «esencia», que todo es «construcción»: esta es la función del fuera de campo, por ejemplo: la indeterminación de cada plano. El cine es un rito que no refiere ninguna esencia. «De algún modo –escribe Ruiz– esa secuencia ritual nos hace viajar a un más allá donde viven los fantasmas del tiempo perdido»[16]. Se trata de un proceso de «individuación», descrito por Simondon: «Este mecanismo es la primera etapa de un proceso que nos permitirá pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos»[17]. Este viaje por los distintos estados de la ontología de lo real –que incluye, naturalmente, a lo irreal y a lo espectral– es función específica del «cineasta-chamán».

16 Ruiz, *Poéticas*, 97. Véase Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Paris: Millon, 2013).

17 Ruiz, *Poéticas*, 100.

Bibliografía

BAUDRILLARD, JEAN. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairós, 1978.

BELLOUR, RAYMOND. *L' entre-images*. París: Pol, 1999.

BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.

DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Phasmes, essais sur l'apparition*. París: Minuit, 1998.

DERRIDA, JACQUES. *Spectres de Marx*. París: Galilée, 1991.

ECO, UMBERTO. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Madrid: Cátedra, 1999.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *El pensamiento salvaje*. México: FCE, 1990.

RUIZ, RAÚL. *El espíritu de la escalera*. Santiago: Ediciones UDP, 2016.

———————. *Póeticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.

SIMONDON, GILBERT. *L'individuation à la lumière desrui de forme et d'information*. París: Millon, 2013.

YATES, FRANCES. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz[1]

FERNANDO PÉREZ VILLALÓN[2]
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Resumen

Este ensayo revisa algunos de los momentos en que el cineasta Raúl Ruiz se refiere a la cultura y estética chinas tradicionales en su *Poéticas del cine* y luego propone un comentario de su diálogo con el pintor chino Shitao (1642-1707) en el texto «Las seis funciones del plano» y en la película *Las soledades* (1992, 20 min, 16 mm, color).

Palabras claves: Raúl Ruiz, Shitao, funciones del plano.

Este texto es parte de un trabajo más amplio, que se propone rastrear las numerosas alusiones a la cultura y la estética chinas en la obra fílmica y escrita de Raúl Ruiz, voraz y omnívoro lector que sabía mucho sobre este tema, en su estilo que mezclaba una impresionante erudición con una capacidad inventiva e imaginativa notable. No se trata, por cierto, de referencias a China que remitan rigurosamente a la China real, si hay tal cosa, sino, como sucede en las obras de muchos escritores y artistas del siglo XX, de alusiones a aspectos de la cultura china invocados a propósito de problemas contemporáneos, es decir, de lo que diversos críticos han denominado

1 El presente trabajo forma parte del proyecto Fondecyt 1150699, «La imaginación del ideograma: entre Pound y Michaux», del cual el autor es investigador responsable.

2 Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York (2009). Director del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Ha publicado varios poemarios y ensayos críticos sobre la relación entre imágenes, textos y sonidos, entre los que destaca *La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* (2016). Forma parte del proyecto de poesía y música «Orquesta de poetas», con el que produjo el libro-DVD *Declaración de principios* (2014).

«sueños chinos» (Eric Hayot), sinografías (Hayot, Saussy, Yao), invenciones de China. Luego de revisar rápidamente algunos de los momentos en que Ruiz refiere a China, propondré un comentario de su diálogo con el pintor chino Shitao (1642-1707) en el texto «Las seis funciones del plano» y en la película *Las soledades* (1992, 20 min, b/n y color).

Poéticas del cine está plagada de alusiones a China, de las que mencionaré aquí sólo las más pertinentes para el problema que nos atañe. En su discusión de las imágenes utópicas, Ruiz apela a un tratado chino titulado *Compendio de los cinco agentes,* en el cual se estudia la combinatoria de cinco elementos primordiales (madera, fuego, tierra, metal, agua) como punto de partida para la comprensión de todas las relaciones posibles en el universo, incluyendo el comportamiento humano[3]. En esta concepción, explica, «el mundo no es otra cosa que imagen de mundo» y por tanto «el mundo real y el mundo pintado son idénticos»[4]. Ruiz ilustra esta noción con una serie de anécdotas acerca de pintores chinos cuyas obras cobran vida, tomadas del libro de François Cheng *Vacío y plenitud* (una de sus fuentes más importantes para estos temas). En la primera de estas, un emperador le pide al pintor de palacio que ejecute unos paneles con paisajes de su tierra natal, pero luego se queja de que el sonido de las cascadas pintadas no lo deja dormir. En otra, un pintor de caballos produce un corcel solicitado por las ánimas, y cuando años más tarde reconoce en un caballo real al que él había pintado, se da cuenta de que el caballo vivo cojea debido a un defecto en su boceto original. Otro pintor desaparece en la bruma del cuadro que acaba de terminar.

La referencia al tratado de los elementos claramente se relaciona con la conocida pasión de Ruiz por los juegos de combinatoria, por ejemplo la de Raimundo Lulio, a partir de la cual realizó *Combate de amor en sueños* (2000, 120 min, color) o las combinatorias cabalísticas y las del arte de la memoria artificial.

3 Se trata del *Wuxingdayi* de Xiaoji (581-618), un sabio de la dinastía Sui.

4 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine* (Santiago: UDP, 2013), 45.

Por su parte, la idea de un tránsito fluido, de una indistinción entre mundo e imagen, es una de las obsesiones centrales de su poética del cine y de su obra como cineasta. Sin pretender desplegar aquí todas las dimensiones de este problema, me gustaría señalar una que tiene que ver con el hilo que estamos siguiendo: una de las distinciones clásicas entre mundo e imagen, y entre la imagen y su modelo vivo, es el movimiento, la movilidad como índice de vitalidad. Toda la abundante mitología de imágenes pintadas o esculpidas que cobran vida enfatiza siempre el milagro de que lo inmóvil de pronto se anime, adquiera un ánima, un alma[5]. Ahora bien, el cine es precisamente un tipo de imagen capaz de capturar y hacer aparecer ante nuestros ojos el movimiento. El paso de lo inmóvil a lo móvil y viceversa, que Freud catalogó entre los motivos que inducen en nosotros el sentimiento de lo siniestro u ominoso, es una temática que aparece con frecuencia en las películas de Ruiz, al igual que la pintura que cobra vida o sirve de modelo para acciones en el mundo real[6].

En el capítulo destinado a los inconscientes fotográficos, Ruiz evoca la anécdota de un viaje a China en el que, navegando después de almuerzo con sus compañeros, vagamente adormecidos en la orilla del río vieron «a un monje inmóvil, en la posición de quien se apresta a dar un gran salto. Estaba tan quieto que tuve la impresión de que todo lo que aparentemente estaba inmóvil –las rocas, las colinas, las nubes en el cielo– hervía de movimiento; todo, salvo el monje»[7]. Frente a esta visión, Ruiz concluye: «La inmovilidad llamaba al movimiento, el movimiento engendraba la inmovilidad. El movimiento acechaba detrás de todo lo inmóvil. Y yo me dije: 'Estas cosas estaban falsamente quietas. La inmovilidad disimula

5 Ver, al respecto, el lúcido libro de Victor I. Stoichita *Simulacros. El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock* (Madrid: Siruela, 2006).

6 Al inicio de su ensayo, Freud cita un estudio previo de E. Jentsch, donde se propone que el sentimiento de lo ominoso con frecuencia proviene de la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte». Sigmund Freud, «Lo ominoso», *Obras completas* XVII (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1979), 226-227.

7 Ruiz, *Poéticas*, 81.

el movimiento'; es su inconsciente»[8]. Esta formulación tiene la gracia de combinar un diálogo con concepciones taoístas en las que movimiento e inmovilidad son principios opuestos pero complementarios, y el universo un constante flujo entre uno y otro, con la noción de inconsciente óptico, tomada de Walter Benjamin, que introduce en la ecuación la presencia de los aparatos de registro técnico, es decir de la cámara cinematográfica[9].

Otra referencia a la estética china, tal vez la más recurrente y constante, ocurre en las distintas discusiones que propone Ruiz del tratado *Enseñanzas sobre pintura del monje calabaza amarga*, de Shitao. Seguirles la pista a las relaciones entre la obra teórica de Ruiz (en particular su teoría de las seis funciones del plano) y el tratado de Shitao es una empresa claramente laberíntica y exasperante para quien busque algún tipo de claridad definitiva. Las referencias de Ruiz al tratado de Shitao aparecen en *Poéticas del cine*, en el capítulo «Por un cine chamánico», así como en el texto sobre las funciones del plano, y también están expuestas de manera divergente y distorsionada, no sé si por olvido involuntario o deliberado. No me interesa enmendarle la plana pedantemente a Ruiz, sino intentar comprender qué hizo a partir de Shitao (para lo cual me parecen justamente muy interesantes las divergencias entre su exposición y el texto original) y qué aspectos del pensamiento de Shitao tienen mayor importancia en su teoría y práctica fílmica. En un principio, debido a la coincidencia numérica entre las seis funciones del plano y los seis principios de Shitao para la pintura, el lector tiende a pensarlas como equivalentes, pero en realidad se trata de sistemas paralelos, complementarios pero independientes.

Ruiz traduce las dos primeras reglas de Shitao, que proponen dirigir la atención del espectador hacia la escena o primer plano del cuadro, independientemente del fondo y viceversa[10], en términos de

8 Ibíd.

9 Ver Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 15-57.

10 Escribe Shitao, sobre los dos primeros procedimientos: «La atención centrada en la escena, independientemente del fondo: sobre un fondo de montañas seculares e

dinamismo del primer plano contra un fondo estable y su opuesto, subrayando el carácter móvil de la imagen cinematográfica[11]. Lo que en Shitao es un contraste entre zonas de paisaje en diferentes estaciones (invierno / primavera) se convierte para Ruiz en una oposición entre lo estático y lo dinámico (lo que no está fuera de lugar, considerando que en Shitao lo primaveral está asociado a la vitalidad que renace). El tercer principio de Shitao, la inversión, se refiere a la tensión entre la colocación relativa de diversos elementos pictóricos[12], mientras que en Ruiz tiene que ver con el paso entre lo dinámico y lo estático al interior de un plano[13]. Lo que Shitao llama «adición de elementos expresivos» que le confieren vida a un paisaje que parece carecer de ella, se conserva relativamente intacto en *Poéticas del cine*[14], pero en «Las seis funciones del plano» se convierte en «Continuidad con el resto del mundo, es decir, el fuera de cuadro (espacio *off*) y, por qué no, con otros filmes virtuales que fluyen en paralelo con el que estamos viendo»[15], una definición que parece más cercana al principio siguiente, el de la ruptura, que en Shitao tiene que ver con la presencia de figuras mostradas parcialmente, lo que evita la banalidad de la pintura (según el principio de que una forma sugerida es más interesante que una forma mostrada en su integridad)[16]. Ruiz parafrasea este principio

invernales, destaca un primer plano primaveral. / La atención centrada en el fondo, independientemente de la escena: tras unos viejos árboles desnudos se alza una montaña primaveral». Shitao, «Enseñanzas sobre pintura del monje calabaza amarga». Revista *El paseante* 21-22 (1993), 110.

11 «Primer Procedimiento: llamar la atención sobre una escena que emerge de un fondo estable.» Ruiz, *Poéticas*, 107.

12 Escribe Shitao: «La inversión: los árboles están derechos. Las montañas y riscos, en cambio, están inclinados. O bien, montañas y riscos están derechos y los árboles, por el contrario, inclinados». Shitao, «Enseñanzas sobre pintura», 110.

13 Alterando el orden de Shitao, Ruiz escribe: «Quinto procedimiento: inversión de función. Lo que debía ser dinámico se vuelve estático y viceversa». Ruiz, *Poéticas*, 109.

14 «El Tercer Procedimiento [en realidad el 4º en el orden original] consiste en agregar aquí y allá un poco de movimiento en el seno de la inmovilidad». Ruiz, *Poéticas*, 109.

15 Raúl Ruiz, «Las seis funciones del plano», en *El cine de Raúl Ruiz*, eds. Valeria de los Ríos e Iván Pinto (Santiago: Uqbar, 2010), 309.

16 «La ruptura: se crea un universo donde toda mácula de la banalidad vulgar se encuentre ausente. Montañas, ríos y árboles se muestran sólo parcialmente, amputados de una u otra extremidad. No hay una sola pincelada que no esté bruscamente interrumpida». Shitao, «Enseñanzas sobre pintura», 110.

de manera muy cercana al original en su *Poéticas*[17], pero en «Las seis funciones del plano» se transforma en «Apariciones y fracturas. De repente, elementos del cuadro se nos aparecen sin que los veamos venir [...]. Y elementos que debieran completarse se interrumpen bruscamente [...]»[18]. Es interesante comprobar aquí cómo Ruiz realiza lo que Harold Bloom llamaría una «mala lectura creativa» (*creative misreading*) de Shitao, que lo pone en diálogo con su interés en las dimensiones centrífugas y centrípetas del plano, los elementos que en una imagen invitan a pensar en la imagen siguiente, y los elementos que invitan a demorarse en ella, uno de los contrastes centrales para su teoría de las funciones del plano[19]. Respecto al último principio de Shitao, que él denomina «vértigo» y define como la creación de «un universo inaccesible al hombre, sin caminos que lleven a él»[20], Ruiz lo convierte en la idea opuesta de que «Entramos en la pintura. La pluralidad de los acontecimientos se vuelve un todo orgánico del que nuestros ojos y nosotros mismos formamos parte»[21] o, en «Las seis funciones», «recapitulación de los elementos anteriores de manera que le hagan a uno 'entrar en el cuadro'»[22]. Obviamente se trata aquí de una transformación del pensamiento de Shitao, me parece que en línea con las anécdotas tomadas de Cheng acerca de las pinturas que cobran vida, y de la indistinción entre el mundo de las imágenes y el mundo real.

En síntesis, yo propondría que Ruiz toma de Shitao un pensamiento de la imagen como puesta en tensión de elementos diversos y como dialéctica en suspenso de fuerzas estáticas y dinámicas; una

17 «El Cuarto Procedimiento introduce aquí y allá figuras incompletas o interrumpidas: una pagoda que emerge de las nubes, un árbol desplegándose en la niebla». Ruiz, *Poéticas*, 108.

18 Ruiz, «Las seis», 309.

19 Adrian Martin propone una jerarquía entre las seis funciones de Ruiz en la que las funciones centrífuga y centrípeta son las categorías principales y las otras tienen menor importancia. Adrian Martin, «Aquí colgando y por allá tanteando» en *El cine de Raúl Ruiz*, eds. Valeria de los Ríos e Iván Pinto (Santiago: Uqbar, 2010), 299.

20 Shitao, «Enseñanzas sobre pintura», 112.

21 Ruiz, *Poéticas*, 109.

22 Ruiz, «Las seis», 309.

dialéctica en la que, a diferencia de la teoría eisensteiniana con la que Ruiz dialoga constantemente, no habría síntesis, sino perpetua postergación de la resolución de conflictos. Otro elemento que me parece clave es el énfasis que da Shitao al trazo único como punto de partida de su teoría, que corresponde claramente al intento de Ruiz de proponer una teoría del cine a partir de la noción del plano como elemento independiente, y de comprender la complejidad de la relación entre el plano individual, la película como total, y el universo de imágenes del que la película es parte. Un aspecto importante de la noción de trazo que puede haber sido atractivo para Ruiz es que, en general, el trazo se piensa como movimiento o como huella de un movimiento, a diferencia de la línea que, simplificando mucho, en la tradición occidental ha tendido a pensarse como un elemento estático cuya función es la delimitación de figuras. Contra lo que en algún momento se denominó la cámara-lápiz (*caméra-stylo*), característica de la concepción del cine como obra de un autor análogo al de una obra literaria, Ruiz practicaría el uso de la cámara-pincel, que permite a la vez un trazo caligráfico que revela la mano de su autor y un trazo pictórico a través del cual se manifiestan las energías invisibles que tensionan el universo, según la concepción taoísta que detalla Cheng.

Ahora bien, a Ruiz no se le pudo haber escapado hasta qué punto era distinto el trazo del plano, la pintura del cine (aunque justamente su idea es que la pintura china se parece más al cine que la pintura occidental). Tal vez su comprensión de las diferencias entre la pintura y el cine que esta distinción implica puedan comprenderse mejor a partir de un análisis de algunos de sus gestos en *Las soledades*, que justamente no intentan trasponer directamente las seis reglas de Shitao, sino que proponen variaciones a partir de algunos de los problemas que ellas plantean. El propio Ruiz describe *Las soledades*, filmada para Channel 4 de la televisión británica, como una película en la que «Chile es visto a través de los ojos de un pintor chino, de un pintor que utiliza los conceptos tradicionales del siglo XVIII de Shitao»[23]. La secuencia inicial de la película, filmada en blanco

23 Raúl Ruiz, *Ruiz. Entrevistas escogidas-Filmografía comentada* (Santiago: UDP, 2013), 246.

y negro y narrada en *off* por el director, supuestamente tiene lugar en su departamento parisino, en el número 5 del Boulevard de Belleville, donde lo despiertan las voces de dos fantasmas, el de su tío Juan Ruiz Ruiz y el del asesino Yerko Eterovic, quienes están jugándose a las cartas su destino: «Si gano yo, te vendrás con nosotros antes de fin de año», declara su tío. Esta secuencia se compone de imágenes densas, marcadas por la complejidad artificiosa que ha llevado a la crítica ruiciana a considerarlo un director barroco. Si bien varias de las imágenes pueden leerse como ilustraciones del relato narrado, también suministran una serie de datos visuales dispersos, caracterizados por la tensión entre un objeto distractor puesto en primerísimo plano, y un plano más al fondo, donde ocurre la acción principal; o bien por la presencia en el plano de detalles que un espectador enfocado en los hechos narrados no advierte, pero que al volver a revisar la secuencia se nos aparecen como fragmentos de otras historias posibles.

El juego de cartas de los fantasmas deriva en un altercado violento, en el curso del cual el tío Juan se pone a proyectar sombras chinas en las mejillas de su amigo, el asesino muerto. Las sombras le recitan luego al narrador un pasaje acerca de las edades del hombre: una primera en la que habla con los muertos, una segunda en la que habla con los vivos, y una tercera en la que habla consigo mismo, tras lo cual muere[24]. En el preciso momento en que la voz de Ruiz dice «Después muere», la imagen pasa a color, y vemos una toma del mar ondulando, mientras el narrador nos informa que despertó cuatro meses después, en una pequeña aldea no lejos de Castro, en Chiloé. Luego el relato se interrumpe y vemos una serie de fragmentos del paisaje de la isla, acompañados por música china. En ese momento, nos damos cuenta de que toda la secuencia anterior ha estado acompañada por el sonido del mar y

24 Probablemente la fuente de este pasaje sea *El discreto*, de Gracián, en el que se lee: «Mas ahorrando de erudita prolijidad, célebre gusto fue el de aquel varón galante, que repartió la comedia en tres jornadas, y el viaje de su vida en tres estaciones. La primera empleó en hablar con los muertos. La segunda con los vivos. La tercera consigo mismo». Baltasar Gracián, *Tratados* (Madrid: Editorial Calleja, 1918), 179.

los gritos de gaviotas. Luego del plano de la superficie marítima, ritmada por el movimiento de las olas, vemos una roca cubierta de algas verdosas, un primer plano de unas nalcas, seguidas por una toma de un cielo en el que unas gaviotas planean por entre las nubes. La cámara, hasta ahora inmóvil, sigue su trayectoria aérea, que desciende acercándose a la vegetación del suelo (unos árboles y unos coligües que no estarían fuera de lugar en un cuadro de Shitao). Los pájaros y ramas entran y salen del cuadro. Luego sigue un plano inmóvil, en el que los pájaros revolotean en torno de un árbol vertical rodeado de ramaje movido por el viento, y después un plano general, filmado a ras de suelo, de una cancha de fútbol cuya mitad inferior está ocupada por el pasto seco, mientras que el arco se distingue a lo lejos en el horizonte que separa el pasto del cielo nublado. Los pastos ondulan en el primer plano. La toma siguiente se acerca al arco, manteniéndose a nivel del suelo (Ruiz mencionó alguna vez la idea de filmar un partido de fútbol desde la perspectiva de la pelota). Bruscamente, la música se interrumpe y vemos un plano general del paisaje de la isla, que incluye la cancha de fútbol, un brazo de mar, cerros a los lejos, y un primer plano de nalcas y coligües. El narrador reaparece, y explica: «Supe que la razón de mi visita era la búsqueda de un objeto, figura o signo que pudiese llevar al otro mundo y que me permitiera retornar en donde los vivos a voluntad, evitando los trámites agobiantes que la recta provincia de los brujos impone a los muertos que quieren cohabitar con los vivos».

Aparecen en esta secuencia varios motivos y procedimientos característicos de la obra de Ruiz: el paso entre el mundo de los vivos y el de los muertos, el carácter fantasmagórico de la imagen cinematográfica (capaz de hacer aparecer como vivo ante nuestros ojos lo que ya no está, o como presente a lo ausente); las referencias al folklore chilote; una alusión al mundo necesariamente dividido del exiliado que retorna a su tierra natal (y la extrañeza que acompaña ese retorno, que tal vez sólo es posible afrontar adoptando la máscara de un pintor de las antípodas); la voz en *off* y la banda sonora puestos en tensión con lo que las imágenes muestran, y con el fuera de campo.

Todos estos motivos están permeados por la mirada de Shitao y las tensiones y contrastes que proponen sus principios pictóricos. Si bien algunos de los planos de Ruiz, especialmente los inmóviles, podrían compararse con una pintura china, sería más apropiado decir que funcionan como fragmentos de un paisaje chino, como zonas de un cuadro en las que la mirada se detiene y se demora, y que entran en tensión unas con otras por medio de contrastes composicionales, estático-dinámicos, cromáticos, temáticos (por ejemplo, en el paso por lo acuático, mineral, vegetal y animal-celestial). Cada plano funciona entonces como un trazo que da forma a una figura, pero que también nos invita a prolongarlo más allá de lo que vemos; sugiere sin mostrarlo un mundo de fantasmas invisibles y provoca en el espectador un vértigo, el vértigo que en Shitao era la visión de un mundo inaccesible para el hombre, y que en Ruiz es en cambio una invitación a entrar en el cuadro, a tomar conciencia de que el límite entre la imagen que miramos y la cámara oscura en que nos encontramos es poroso, indefinido. Cada plano, decía Ruiz, constituye un filme completo, pero también cada plano lleva en sí las fuerzas centrífugas que nos invitan a imaginar su continuación en otro plano, y las fuerzas recursivas que nos incitan a volver a él, para conectarlo con imágenes de otras películas y con todas las imágenes posibles de las que esa imagen es la contraforma, el reflejo invertido, la sombra.

Bibliografía

BENJAMIN, WALTER «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989: 15-57.

CHENG, FRANÇOIS. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela, 2005.

FREUD, SIGMUND. «Lo ominoso», en *Obras completas* XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1979: 219-251.

GRACIÁN, BALTASAR. *Tratados*. Madrid: Editorial Calleja, 1918.

HAYOT, ERIC. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

HAYOT, ERIC; SAUSSY, HAUN y YAO, STEPHEN G. (eds). *Writing China: Sinographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

MARTIN, ADRIAN. «Aquí colgando y por allá tanteando», 291-304. En Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds.), *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago: Uqbar, 2010.

RUIZ, RAÚL. «Las seis funciones del plano», 305-316. En Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds.), *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago: Uqbar, 2010.

_____. *Poéticas del cine*. Santiago: UDP, 2013.

_____. *Ruiz. Entrevistas escogidas - Filmografía comentada*. Selección, traducción y notas de Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013.

SHITAO. «Enseñanzas sobre pintura del monje calabaza amarga». Trad. Anne-Hélène Suárez. Revista *El Paseante* 21-22, (1993): 102-119.

STOICHITA, VICTOR I. *Simulacros. El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.

¿Qué es un objeto, señor Ruiz? Una aproximación al mundo objetual de Raúl Ruiz

UDO JACOBSEN CAMUS[1]
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

El gran olvidado de todas las películas, comprehendidas las mías, es la función del objeto, la función animista de los objetos.

RAÚL RUIZ

Resumen

Un aspecto ciertamente descuidado en la teoría del cine es el del estatuto de los objetos. En parte esto se debe a la funcionalidad a la que ha sido relegado en el modelo dominante. El cine de Raúl Ruiz nos viene a insistir sobre la presencia de los objetos como constituyentes fundamentales de su poética, por lo que estudiarlos se convierte en una necesidad a la hora de comprender su cine. Las siguientes líneas son una breve aproximación al problema, que esperan iluminar un posible camino a seguir.

Palabras claves: Raúl Ruiz, objetos, surrealismo.

1 Magíster en Literatura por la Universidad de Playa Ancha. Actualmente realiza su tesis para el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la Universidad de Valparaíso. Es profesor titular del área de teoría e historia del cine en la Escuela de Cine en esta misma universidad. Autor de *Leyendo cómics. Una introducción al lenguaje de la historieta* (2001) y coautor de *La imagen quebrada / Palabras cruzadas* (2009).

La pregunta que me he hecho no tiene una respuesta fácil y no me será posible, lo adelanto, responderla aquí. El mundo cinematográfico de Ruiz está plagado de misterios y de enigmas, y el modo como los objetos aparecen en sus películas es uno de ellos. Intentaré acá una aproximación como una manera de entreabrir la puerta a ese misterio en concreto. La respuesta puede eventualmente encontrarse en algunas declaraciones de Ruiz, como la del epígrafe de esta comunicación; como uno de esos enigmas que parece resolver, pero que realmente oculta algo. ¿A qué se refiere la función animista que menciona el autor? ¿Dice relación con alguna forma de sintoísmo o alude a prácticas religiosas amerindias? Resulta difícil, en realidad, pensar en un animismo de los objetos artificiales, salvo que nos fijemos en objetos hechizados, y quizás no estaríamos demasiado lejos de encontrar una respuesta posible. Ruiz se refiere a ello en su capítulo sobre el cineasta como chamán en su primera *Poética del cine* (2000). Respecto del término «hechizo» dice que «designa tanto el hecho de apoderarse del alma de alguien mediante brujerías, tanto la factura manual de un objeto; la misma palabra cubre el embrujo y el artificio»[2]. Volveremos un poco más adelante sobre esto. Pensemos primero en los objetos en el cine en general.

Algunas cuestiones relativas a la presencia y uso de los objetos se imponen cuando uno habla de cine, especialmente del cine de ficción, dominante en todas las épocas: 1) si no cumple la función de *atrezzo*, esto es, si no ayuda a configurar dramáticamente la intriga, prácticamente no está presente; 2) su presencia, si no está relacionada con un personaje, en el espacio circundante o en el campo vacío, por lo que forma parte de la textura del paisaje o del ambiente donde se desarrollan los eventos de la narración; y 3) aparece ocasionalmente en una secuencia de carácter descriptivo para dar cuenta de los detalles del espacio en que se desarrolla la acción. En este sentido, podemos concluir una cierta ausencia de cualidades propias del objeto. El protagonismo del objeto se remite a su eventual correspondencia con la función del *atrezzo*, en cuyo

2 Raúl Ruiz, *Poética del cine* (Santiago de Chile: Sudamericana, 2000), 87.

caso su aparición resultará una suerte de metonimia del personaje, como la pistola del asesino o la zapatilla olvidada de la heroína, ubicándose en una función retórica normalizada por el discurso cinematográfico dominante.

Excepciones hay, especialmente en las vanguardias de los años veinte y en diversos cineastas experimentales. Baste recordar, por ejemplo, el rol que a los objetos le daba Jean Epstein en *La caída de la casa Usher* (1928, 63 min, 35 mm, b/n) o, de una manera más central, Fernand Léger y Dudley Murphy en *Ballet mecánico* (1924, 19', 35 mm, b/n), o en las películas de Jan Svankmajer, que responden a una tradición del surrealismo donde los objetos son tratados como sujetos. También podríamos considerar una excepción el tratamiento de los objetos en las películas de Yasujiro Ozu, donde adquieren –en virtud de su repetición– una presencia anormal y llegan a cumplir funciones simbólicas descifrables según rasgos culturales. ¿Podríamos ubicar a Ruiz en alguno de estos casos? Me parece que no, aunque bien podría aproximarse en algunos aspectos al cine de animación de objetos de Svankmajer. Si tuviese que hacer una aproximación a un cineasta que dé cuenta de este problema, optaría más bien por Luis Buñuel.

En una película tan emblemática como *Un perro andaluz* (1929, 16', 35 mm, b/n), Buñuel y Dalí juegan con los objetos de diversas maneras, pero lo que me interesa es destacar su capacidad metamórfica. En una escena, el protagonista, que se enfrenta a su doble castigador (otro tema ruiciano), sostiene en sus manos unos libros que se transforman en pistolas con las que liquida a su alter ego. En *Coloquio de perros* (1977, 22', 35 mm, color), Ruiz hace lo mismo en el contexto de un juego más complejo de transmutación de personalidades. Una botella descorchada para la celebración se transforma impensadamente en una copa y luego en un cuchillo. Pero va más lejos: por momentos los objetos desaparecen para dejar la mano que los sostiene alternativamente vacía. Así, los objetos dejan la inercia que los caracteriza y compiten, de algún modo, con el protagonismo de los personajes. A este respecto ha anotado Ruiz que «los objetos casi todos son un poco los personajes olvidados

de cualquier obra de cine. La presencia humana es invasora»[3]. Esta capacidad metamórfica de los objetos volverá a aparecer con frecuencia en sus películas; y, es más, se trata insistentemente de los mismos objetos. Esto nos devela, además, que Ruiz fue delimitando su universo a una suerte de repertorio más o menos restringido, convirtiéndose con ello en una suerte de cineasta serial, tema que también le interesaba. En este sentido, su uso de los objetos responde a una lógica del juego que establece una variedad de relaciones entre los mismos a partir de una combinatoria que luego se enriquece con el contexto en que aparecen. A propósito de esto, plantea Waldemar Verdugo en su retrato de Ruiz:

> Su relación con los objetos era singular. Jugaba con ellos, hacía listas, los ordenaba, los mezclaba, aislaba algunos de ellos e imaginaba escenas, los volvía a mezclar y ordenaba en forma diferente, creando nuevos planos, inventando posibilidades, cuando ordenaba todo lo que hay en el plano, ubicaba los objetos de una manera antes dramatizada en sus juegos aparentemente sin sentido, pero que le ayudaban a sentirse que estaba listo para elaborar el producto final[4].

Vemos así que los objetos eran además componentes importantes del propio proceso creativo, y sabemos que también los utilizaba como motivadores para los actores. Aun así, insistimos en que el repertorio de objetos que aparece en sus películas resulta más bien limitado, y que esto devela que en alguna medida los trata como piezas que se pueden posicionar en diversas situaciones de composición y dramatización. Dependiendo del lugar que ocupen, los objetos adquieren un sentido diverso, entrando en un juego de relaciones variables.

Ruiz recomendaba a los jóvenes realizadores iniciar los planos en objetos para luego vincularlos con los personajes. Esta es una técnica que usó con tanto ahínco, que podríamos reconocerla

3 Jorge Garrido, «Diálogo Abierto: Una Conversación Múltiple con Raúl Ruiz», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9 (2007), en línea <http://www.rchav.cl/2007_9_ento1_garrido.html>.

4 Waldemar Verdugo, «Semblanza de Raúl Ruiz. Un lugar que no existe, pero está ahí». *Mabuse*, en línea <http://www.mabuse.cl/texto_escogido.php?id=86571>.

como un verdadero estilema de su cine. Es el caso de las copas o vasos que con frecuencia inician los planos para luego, a partir de un desplazamiento de la cámara o la aparición del personaje en campo, abrirse al espacio del drama. En otras ocasiones las copas irrumpen inesperadamente en el plano. A veces, incluso, es su presencia la que organiza el plano a través del movimiento o su sola presencia en diversos lugares del espacio. Podemos observarlo, por ejemplo, en *Las tres coronas del marinero* (1983, 117 min, 35 mm, color); *La ciudad de los piratas* (1983, 111 min, 35 mm, color); *La presencia real* (1984, 60 min, 16 mm / 35 mm, color); *El profesor Taranne* (1987, 52 min, 16 mm, color); La *película que viene* (1997, 9', 16 mm, b/n, color); *El tiempo recobrado* (1999, 169 min, 35 mm, color) o *Cofralandes, rapsodia chilena* (2002, 81 min, DV, color). El efecto que esto produce no es sólo un desconcierto inicial, sino que agrega, como otros procedimientos de Ruiz, una cierta sensación de artificialidad, puesto que estos puntos de vista suelen colocar al objeto en un primerísimo primer plano y se producen con una óptica aberrante.

Detengámonos por un momento en un ejemplo de *La ciudad de los piratas*. La imagen se inicia con un primerísimo primer plano de un vaso de whisky. Está ostensiblemente colocado delante de la cámara. Cuando el personaje femenino lo retira, podemos ver una mesa en primer término, donde hay una botella, tres vasos, una alcuza, una suerte de azucarero, platos y cubierto. Al fondo, un hombre canta con una guitarra en la mano, que no hace sonar, pero acaricia. Canta una canción sobre la vida, la belleza ciega de la mujer, la felicidad y la propia guitarra. El canto se transforma paulatinamente en una recitación. La mujer del vaso empieza a retirar objetos de la mesa, y los va dejando frente a la ventanilla de una cocina americana que se abre, por donde aparece otra mujer que retira lo que primera ha colocado. La cámara panea de izquierda a derecha y luego a la inversa, siguiendo a la primera mujer y luego a la segunda, que entra a cuadro desde la cocina luego de cerrar la trampilla de la ventana. El plano finaliza sobre la mesa, donde aún se encuentran los tres vasos. La acción en su conjunto parece

banal, sin embargo, a pesar de acompañar la acción, el punto de vista insiste en la presencia de los objetos; en este caso, especialmente los vasos. El plano se inicia y finaliza con vasos, uno lleno y tres vacíos. El canto, por otro lado, remite a otro objeto, la guitarra. Lo que resulta curioso es que la guitarra está presente, en último término, pero no se toca. De este modo, son los objetos los que organizan el espacio de la puesta en escena, al punto que podemos percibir que, en realidad, no es la acción lo que determina finalmente el movimiento, sino los objetos como puntos cardinales del mismo. Pero si además nos detenemos en la acción del personaje con la guitarra, podemos notar que tenemos ahí un objeto que no cumple la función para la que supuestamente está hecho, rompiendo con la expectativa del espectador.

Otro caso me parece aún más sugerente. Me refiero a un plano de *Días de campo* (2004, 89 min, DV, color). En la situación, el doctor Chandía, amigo de Federico, el dueño de casa, ha llegado a extender el certificado de defunción de Paulita, el ama de llaves, que se encontraba gravemente enferma. Ha llegado temprano y le han servido un desayuno. Federico llega a acompañarlo y luego aparece Paulita. El médico está desconcertado con la repentina recuperación. No parece aliviado con la mejora de la mujer. Cuando queda solo, observa una empanada que le han llevado con el desayuno, y con el cuchillo empieza a diseccionarla. El plano finaliza con un paneo hacia una pieza contigua donde una serie de empleadas barren con insistencia el piso, levantando una polvareda. La acción del cirujano sobre la empanada podemos comprenderla en parte como un reflejo de la autopsia a la que se había dispuesto aquella mañana. No obstante, no deja de resultar insólito el modo como la observa y la disecciona. Pero, además, el plano finaliza en una acción que presenta una cierta desmesura. Así, una acción que pertenece a un campo se traslada a otro, o una acción sencilla, como el barrer, se vuelve extraña por exceso.

Este tipo de tratamiento es común en Ruiz. Junto a los vasos y las botellas, el repertorio se completa con diversos adornos, especialmente muñecos, juguetes, modelos, estatuas y pelotas.

Otro tipo de objetos que Ruiz privilegia son aquellos que tienen la capacidad de reflejar, capturando a los personajes, sea que pertenezcan al espacio diegético o que se proyecten a través de este reflejo desde un espacio otro, normalmente indefinido. Es el caso de los espejos y de los lentes. No sólo generan una composición de sobreencuadres, sino que traen a colación personajes, paisajes u otros objetos a una acción que por sí misma no necesariamente los reclama. Este modo de aparición carga de algún modo la lectura de la imagen, adjetiva la acción y produce un sentimiento de extrañeza por la presencia fantasmática de «eso otro» que se hace presente.

Consideremos, para finalizar, un breve ejemplo de *Las divisiones de la naturaleza* (1981, 29 min, 16 mm, color), un pequeño documental sobre el castillo de Chambord. Al inicio, un largo plano secuencia nos lleva desde el exterior hacia un patio interior del edificio y luego de vuelta hacia el exterior. Al finalizar el plano, la cámara se encuentra en el mismo movimiento con la naturaleza que rodea el castillo, luego con el reflejo del castillo en un espejo, y luego con el reflejo del castillo sobre un espejo deformante. Pasa, de este modo, por tres estadios de la realidad: la visión directa de la misma, su reflejo invertido y su reflejo deformado. Se trata de un breve catálogo de los modos de observar a través del cine. A Ruiz le complace, en este caso como en otros, develar el sistema de la película, dividida a su vez en tres partes que responden a tres perspectivas ideológicas: tomista, romántica y posmoderna. Nos permite ver que el espejo, como objeto, está lejos de ser neutro, y el cine es, después de todo, un espejo. Por ello es que los reflejos en las películas de Ruiz son tan definidos como los de un espejo o tan difusos como los de una ventana, develando una cierta incapacidad de identificar la realidad como un todo único.

Justamente los reflectantes son quizás los objetos que con mayor evidencia nos remiten a la figura del cineasta como chamán, como aquel que es capaz de ver lo que los otros no pueden ver o, mejor dicho, que es capaz de ver lo mismo, pero de un modo distinto, que les permanece vedado a los otros. O bien, como un hechicero, es capaz de insuflar vida a los objetos, tal como lo hace el propio

cine, que a fin de cuentas es un artefacto. Si bien en estas pocas palabras no podemos sino apenas vislumbrar la función de los objetos en Ruiz, quiero finalizar proponiendo una hipótesis, que ciertamente habría que demostrar: existe un filme secreto en Ruiz que recorre buena parte de sus películas y se puede verificar en los objetos. Como he anotado, el universo objetual de Ruiz es más o menos limitado, a pesar de ser numeroso, y es trabajado de un modo similar a lo largo de su filmografía. No sería descabellado pensar que probablemente los mismos no sólo dialoguen al interior de cada filme, sino también entre ellos.

Bibliografía

CASAS, ARMANDO. «Raúl Ruiz: el cine como guerra de guerrillas», *Dirección de actores, Cuadernos Estudios Cinematográficos*, 2 (2009): 9-13.

_____. «El cine como guerra de guerrillas», en *Reflexiones marginales*, 16 <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/430-raul-ruiz-el-cine-como-guerra-de-guerrillas>.

GARRIDO, JORGE. «Diálogo Abierto: Una Conversación Múltiple con Raúl Ruiz», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9 (2007), en línea <http://www.rchav.cl/2007_9_ent01_garrido.html>.

RUIZ, RAÚL. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

VERDUGO, WALDEMAR. «Semblanza de Raúl Ruiz. Un lugar que no existe, pero está ahí». *Mabuse*, en línea <http://www.mabuse.cl/texto_escogido.php?id=86571>.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE
info@cinetecanacional.cl

DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Alejandra Serrano Madrid

GERENTE DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Maritza Urzúa Rodríguez

CINETECA NACIONAL DE CHILE
DIRECTORA
Mónica Villarroel Márquez

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y FORMACIÓN
María Eugenia Meza Basaure

ENCARGADO DE PROGRAMACIÓN
Francisco Venegas Paiva

PRODUCTORA
Macarena Bello Martínez

COORDINADOR DE CONSERVACIÓN Y PLATAFORMA DIGITAL
Pablo Insunza Rodríguez

ENCARGADO DE ARCHIVO DIGITAL
Marcelo Morales Cortés

ENCARGADO DE ARCHIVO FÍLMICO Y VIDEO
Leonardo Mihovilovic Castro

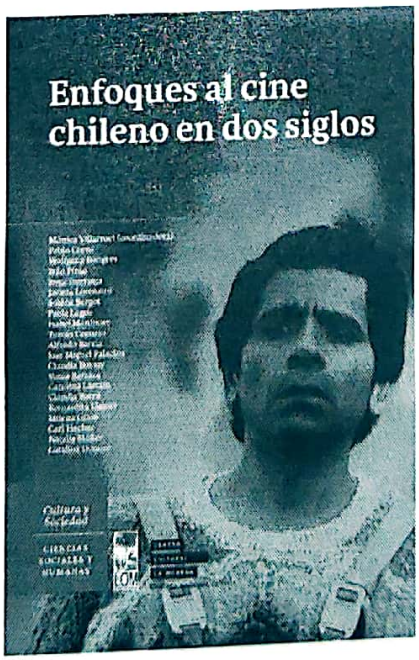
TÉCNICOS DE LABORATORIO DIGITAL
Álvaro de la Peña Nadales, Marcelo Vega Vega

De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano
VI Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno
y Latinoamericano

Coordinadora: Mónica Villarroel Márquez
Editora general: Patricia Poblete Alday

Comité editorial:
Carolina Urrutia (Pontificia Universidad Católica de Chile), Valeria de los Ríos (Pontificia Universidad Católica de Chile), Patricia Espinosa (Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile), Flávia Cesarino Costa (Universidade Federal de São Carlos, Brasil), Arthur Autran (Universidade Federal de São Carlos, Brasil) y Carlos Roberto de Souza (Universidade Federal de São Carlos; ABPA, Brasil).

Colección Ciencias Sociales y Humanas



ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Mario Garcés, Ramón Díaz Eterovic, Tomás Moulian, Naín Nómez, Jorge Guzmán, Julio Pinto, Paulo Slachevsky, José Leandro Urbina, Verónica Zondek, Ximena Valdés, Santiago Santa Cruz, María Emilia Tijoux **SECRETARIA EDITORIAL** Marcela Vergara **EDICIÓN** Braulio Olavarría, Héctor Hidalgo **PRODUCCIÓN EDITORIAL** Guillermo Bustamante **PRENSA** Tania Toledo, Isabel Machado **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores, Max Salinas, Gabriela Ávalos **CORRECCIÓN DE PRUEBAS** Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda, Paula Malhue **VENTAS** Elba Blamey, Olga Herrera, Daniela Núñez **BODEGA** Francisco Cerda, Hugo Jiménez, Maikot Calderón, Lionel Díaz, Juan Huenuman, Viviana Santander **LIBRERÍAS** Nora Carreño, Ernesto Córdova **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Juan Aguilera, Elizardo Aguilera, Danilo Ramírez, Eduardo Yáñez, Ernesto Guzmán **SERVICIO AL CLIENTE** José Lizana, Ingrid Rivas **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN COMPUTACIONAL** Luis Ugalde, Pablo Barraza **SECRETARIA COMERCIAL** María Paz Hernández **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz **SECRETARIA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **PREPRENSA** Daniel Alfaro **IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz **ENCUADERNACIÓN** Rosa Abarca, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Romina Salamanca, Fernanda Acuña, Iván Peralta, Angie Alvarado **MENSAJERÍA** Cristóbal Ferrada, Ignacio Aliste **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, Alejandra Bustos, César Delgado, Matías Muñoz.

LOM EDICIONES

PUBLICACIONES DE LOM EDICIONES

LA CONSTITUCIÓN TRAMPOSA
Fernando Atria

ENFOQUES AL CINE CHILENO EN DOS SIGLOS
Mónica Villarroel (coordinadora)

EPISTEMOLOGÍA Y CIENCIAS SOCIALES:
ENSAYOS LATINOAMERICANOS
Francisco Osorio

ESCUCHA DE LA ESCUCHA:
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN EN
LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA
Manuel Canales (coordinador)

INVESTIGACIÓN SOCIAL.
LENGUAJES DEL DISEÑO
Manuel Canales (coordinador)

TRAVESÍAS POR EL CINE CHILENO
Y LATINOAMERICANO
Mónica Villarroel (coordinadora)

LA AVENTURA DE LA FILOSOFÍA
FRANCESA
Alain Badiou

CHILE: HISTORIA DEL FUTURO
Ramón Rada M.

EL CONSTITUCIONALISMO DEL MIEDO
Pablo Ruiz-Tagle y Renato Cristi

NUEVAS TRAVESÍAS POR EL CINE CHILENO
Y LATINOAMERICANO
Mónica Villarroel (coordinadora)

EL DOCUMENTAL POLÍTICO EN
ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY:
Antonio Traverso
y Tomás Crowder-Taraborrelli

A DESCOLONIZAR METODOLOGÍAS
Linda Tuhiwai Smith

LA GRAN RUPTURA
Manuel Antonio Garretón (coordinador)

SIMONE DE BEAUVOIR EN SUS DESVELOS
Olga Grau (coordinadora)

PSICÓPATAS SERIALES
Rodrigo Dresdner Cid

INTELECTUALES INDÍGENAS
EN ECUADOR, BOLIVIA Y CHILE
Claudia Zapata Silva

CHILE ACTUAL:
CRISIS Y DEBATE DESDE LAS IZQUIERDAS
Faride Zerán (coordinadora)

MEMORIAS Y REPRESENTACIONES EN EL CINE
CHILENO Y LATINOAMERICANO
Mónica Villarroel (coordinadora)

DEMOCRACIA Y NEUTRALIZACIÓN
Fernando Atria, Constanza Salgado
y Javier Wilenmann

EL PRECIO DE LA VERDAD.
DON, DINERO, FILOSOFÍA
Marcel Hénaff

AQUÍ SE FABRICAN POBRES. EL SISTEMA
PRIVADO DE PENSIONES CHILENO
Carlos Rivadeneira Martínez

LA CONVIVENCIA:
FUENTES ARÁBIGO-ISLÁMICAS
DEL HUMANISMO RENACENTISTA
Miguel Baraona y Enrique Mata Rivera

LOS «DIÁLOGOS CIUDADANOS»
Francisco Soto y Yanina Welp

De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano

Los encuentros internacionales de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, que organiza la Cineteca Nacional de Chile, se han transformado en un referente disciplinario y en un foco irradiador de experiencias, intuiciones y conocimiento sobre el cine a nivel regional. Cada año, después del Encuentro, la Cineteca selecciona un conjunto de estudios con lo más significativo de los trabajos presentados y coedita con LOM un volumen especial, que es dado a conocer al público en el contexto del Encuentro siguiente. Así, desde *Enfoques al cine chileno en dos siglos* hasta el presente título, es posible mirar en retrospectiva y contemplar un panorama exhaustivo del modo dinámico en que nuestro continente está reflexionando sobre su cine y, a través de él, sobre sí mismo.

Este quinto volumen se estructura sobre tres ejes temáticos. El primero de ellos, «Horizontes discursivos», despliega una multiplicidad de voces de investigadores que abordan temas en común, referidos a nociones como pueblo y política. El segundo eje, «Perspectivas sobre la industria cinematográfica», pone de relieve la inestabilidad y la fragilidad del cine latinoamericano a partir de estudios de caso en que destaca la dimensión ideológica como parte del análisis. El tercer eje lo conforman los «Sujetos e imaginarios colectivos», gran tema que ha sido recurrente en los otros encuentros y que brinda perspectivas sobre la elaboración de un discurso crítico a partir de la incorporación de subjetividades marginadas del relato oficial.

Por primera vez en esta serie se incluye un *dossier* temático, con textos del coloquio «Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis». Destaca allí una intuición que podemos formular como «nuestro Ruiz», con tesis altamente productivas, como aquella que afirma una relación directa entre la identidad del mundo ruiciano y su fase propiamente chilena.